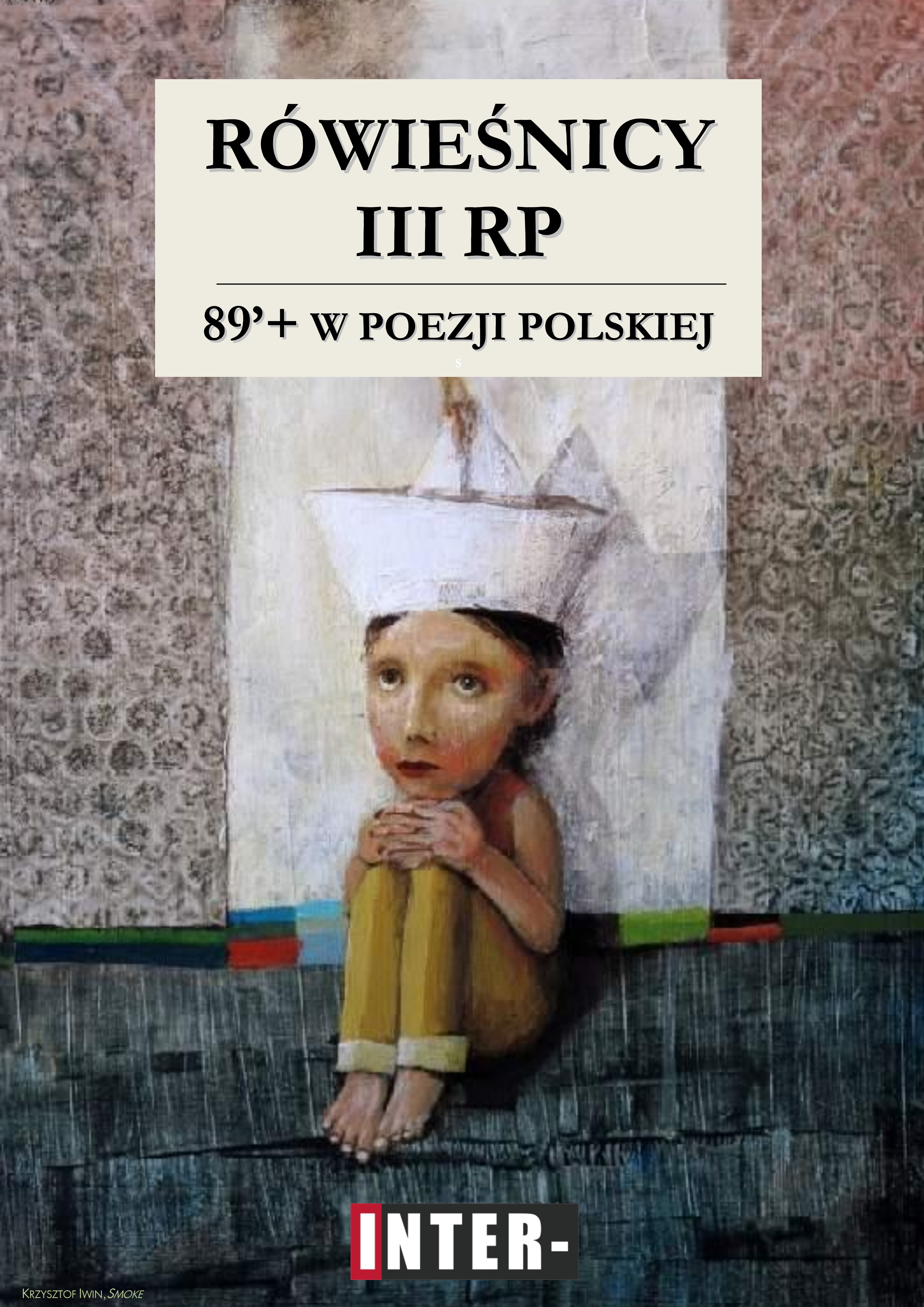
RÓWIEŚNICY III RP

89'+ W POEZJI POLSKIEJ



INTER-

Krzysztof Iwin, *Smoke*

RÓWIEŚNICY III RP

89'+ W POEZJI POLSKIEJ

Toruń 2015

RÓWIEŚNICY III RP

89'+ W POEZJI POLSKIEJ

REDAKCJA
Tomasz Dalasiński
Rafał Różewicz

SERIA KRYTYCZNA
5
Biblioteka "Inter-"

ISBN 978-83-940476-7-2

Redakcja
Tomasz Dalasiński
Rafał Różewicz

Korekta: Aleksandra Szwagrzyk
Skład i projekt okładki: Tomasz Dalasiński
Obraz na okładce: Krzysztof Iwin
http://iwin.art.pl

Wydawca:
„Inter-. Literatura-Krytyka-Kultura”
Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej
Instytut Literatury Polskiej
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
ul. Fosa Staromiejska 3
87-100 Toruń

www.PismoInter.wordpress.com

Spis treści

Po co (nam) ta książka?

Tomasz Dalasiński: Ta książka nie powinna była się ukazać (jeszcze). Na taką książkę jest jeszcze za wcześnie, bo Wy, autorzy urodzeni w roku 1989 i później, nie zdążyliście nawet na dobre rozgościć się w literaturze. Do końca nie wiadomo – i ta książka na pewno sprawy nie rozjaśni – jak wyglądają Wasze poetyki, idiomy, jak kształtują się hierarchie i punkty odniesienia. Pojawienie się jednego nowego nazwiska może w każdej chwili odwrócić obraz najmłodszej poezji o 180 stopni. A jednak mimo tego zdecydowaliśmy się wspólnie, aby stworzyć książkę, której tak autorami, jak i „bohaterami" będą poeci i krytycy od początku żyjący w tzw. „wolnej Polsce". Cezura historyczna to, oczywiście, dość słaba kategoria literaturoznawcza, ale dobra krytycznoliteracka i znakomita społeczna (znakomita nawet w sensie negatywnym – bo, co widać choćby w niżej zamieszczonych szkicach, zupełnie nie do utrzymania w dłuższej perspektywie; aktualnie nie ma przecież Kolumbów, a mnie, urodzonemu w roku 1986, znacznie bliżej do Ciebie, urodzonego cztery lata później, niż Tobie do kogoś urodzonego np. w roku 1994). Przepraszam za tę dygresję, ale nie pozostaje ona bez znaczenia, bo ukazuje jakąś część moich (bardzo zresztą licznych) wątpliwości co do idei tej książki. Ta książka jest przecież tak naprawdę krytycznoliterackim eksperymentem; oprócz tego, że pokazuje początki kształtowania się młodej poezji roczników, które nazwaliśmy „89'+", pokazuje też, co może nawet ważniejsze, mechanizmy kształtowania się, po pierwsze, rocznikowej świadomości poetyckiej w ogóle (odpowiada na pytanie o to, czy, a jeśli tak, to w jakim stopniu, taka świadomość istnieje, na ile jest „wspólnotowa", a na ile indywidualna, na ile jest to zbiór świadomości poetów, których łączą tylko zewnętrznoliterackie, a więc z punktu widzenia samej literatury w zasadzie sztuczne, zjawiska), a po drugie – krytyki „wsobnej", krytyki powstającej wraz z poezją i towrzyszącej jej *in statu nascendi*. Jest to więc książka zarazem krytyczna, mówiąc mądrze, *in situ* (gdyż dotyczy najmłodszej poezji), krytyczna ogólnie (gdyż dotyczy procesu historycznoliterackiego) i metakrytyczna (gdyż dotyczy samej krytyki); ja w tej właśnie „potrójności" upatruję jej największej wartości. A Twoim zdaniem – po co (nam) ta książka?

Rafał Różewicz: *„Każde pokolenie ma własny czas" – jakoś nie mogłem uciec od słów znanej piosenki Kombii, pisząc tych kilka zdań będących dopełnieniem*

wniosków, jakie nasunęły mi się jeszcze przed rozpoczęciem prac nad tą książką, którą wspólnie przecież uznaliśmy za potrzebną i przede wszystkim na czasie. Ileż to było pokoleń, na przekór powyższym słowom, które przegapiły swój czas, sądząc, że mają go pod dostatkiem?

Redagując pewne ogólnopolskie, młodopoetyckie pismo, zauważyłem, jak bardzo twórcy urodzeni w 1989 roku lub na początku lat 90-tych są naciskani przez młodszych autorów, coraz śmielej poczynających sobie w poetyckim grajdołku. Jak dziejsi osiemnastolatkowie (roczniki '97!) piszą zaskakująco dojrzale i mają wszelkie predyspozycje, by to właśnie Oni – nie My, urodzeni w momencie politycznego i kulturowego przełomu – byli tym właśnie pokoleniem, które odciśnie piętno na literackiej mapie Polski.

Dlaczego tak myślę? Bo czujemy się dobrze, jakby obce nam było pojęcie wspólnoty, formacji, skoro od pieluch jesteśmy karmieni przekazem gloryfikującym indywidualne podejście do życia we... wspólnocie. Stąd nasza poezja wydaje się podobna. Na tyle jednostkowa, że niemożliwa we współżyciu.

Mamy tyle lat, co polski kapitalizm, lecz dla nas wciąż żywe zdają się być tematy wojenne, tożsamościowe. Jesteśmy zaangażowani inaczej. A jak już, to trochę też na siłę. Odziedziczyliśmy te same kompleksy, traumy, ten sam rodzaj zmęczenia; nasza świadomość to świadomość naszych ojców i dziadków. Jeszcze pamiętamy czasy bez Internetu, komórek, kiedy trzeba było wyrobić sobie paszport, żeby móc przekroczyć granicę kilka kilometrów dalej. To ta pozornie cząstkowa wspólnota doświadczeń jest naszą zmorą, nierozerwalną pępowiną.

Tymczasem młodsze koleżanki i młodsi koledzy po piórze (a może – już po klawiaturze?) walczą z innymi smokami. Ich odbiór rzeczywistości, mam wrażenie, różni się zasadniczo tym, że zaczynają zdawać sobie sprawę z tego, przeciw czemu i komu mają się buntować (nam nadal spędza sen o potędze (?) z powiek akademicki problem ze zdefiniowaniem klasyka: klasykami są Miłosz, Szymborska, a może już Świetlicki, Siwczyk?). I kiedy My zmagamy się z tematami na styku pokoleń, nie za bardzo wiedząc, w którą stronę się udać, bo za nas i dla nas już walczono, Oni coraz głośniej krytykują rzeczywistość, w którą to przecież nas wrzucono, i która wciąż pozostaje dla nas w pewnym stopniu nowością – dla nich będącą już czymś zgoła normalnym, ba!, nawet nudnym. Jako że muszą wziąć sprawy w swoje ręce, bo na nas ciężko jest liczyć, skoro nas wyręczono w pamiętnym 1989 roku.

My eksperymentujemy z różnymi wariantami realności, Oni – znają jej tylko jeden wariant, a co za tym idzie: zaczynają mieć jeden cel przed sobą. Toteż stać ich na poetycki przełom bardziej niż nas. Gdyż przekaz płynący z ich wierszy, jeśli jeszcze nie jest, już wkrótce okaże się wspólny, ukierunkowany. Nasz natomiast wciąż płynie tam, gdzie popłynie w swym wyobrażeniu dany autor.

Czy takie podejście do zagadnień pokoleniowych w najmłodszej (jeszcze) poezji polskiej nie jest strzałem w stopę? Któż bowiem, pisząc słowo wstępu do książki o swoim pokoleniu, bardziej skupia się na jego przywarach niż zaletach? Ale w tym szaleństwie jest metoda. Zasygnalizowanie problemu ma na celu jego

rozwiązanie. Zatem nie pozostaje mi nic innego, jak ogłosić: koleżanki i koledzy! Nasz czas już nadszedł, nie wolno nam tego przegapić. Efektem globalizacji jest to, że wszystko dzieje się szybciej. I szybciej nastąpi zmiana warty w literaturze – jeśli czegoś nie zrobimy – odbędzie się ona na naszą niekorzyść. Słowem: dzieje się. Już, teraz. Po to jest ta książka. Aby nas zmotywować. Poznajmy się bliżej. Bo oni nie śpią. Ci dzisiejsi osiemnastolatkowie.

Mówisz: „Mamy tyle lat, co polski kapitalizm, lecz dla nas wciąż żywe zdają się być tematy wojenne, tożsamościowe. Jesteśmy zaangażowani inaczej. A jak już, to trochę też na siłę. Odziedziczyliśmy te same kompleksy, traumy, ten sam rodzaj zmęczenia; nasza świadomość to świadomość naszych ojców i dziadków. Jeszcze pamiętamy czasy bez Internetu, komórek, kiedy trzeba było wyrobić sobie paszport, żeby móc przekroczyć granicę kilka kilometrów dalej". I to jest tak naprawdę sedno sprawy, bo Twoja (Wasza) pamięć zbiorowa wcale nie musi być zbieżna z pamięcią zbiorową tych, którzy urodzili się pod koniec XX stulecia. Innymi słowy: sądzę, że nie istnieją „roczniki dziewięćdziesiąte" (do których, trochę sztucznie, ze względu na historyczną cezurę, włączamy także autorów urodzonych w roku 1989), lecz, jeśli już idziemy tropem pokoleniowym, roczniki „z pamięcią przedtransformacyjno-transformacyjną" (o których mówisz: „My") i roczniki „z pamięcią potransformacyjną" („Oni"). W związku z czym właściwej cezury pokoleniowej, cezury *sensu stricto*, w Waszym wypadku wyznaczyć się nie da, nawet w przybliżeniu – taka cezura jest raczej sprawą indywidualną, w każdym wypadku nieco inną. Jakie więc przesłanki decydują o tym, że z takim uporem nazywasz Was „pokoleniem"? Jakie symptomy Waszej „pokoleniowości" potrafiłbyś wymienić? I czy nie jest tak, że Ty i ja, że osoby urodzone w połowie lat 80., pod koniec lat 80. i na początku 90. generacyjnie (cały czas myślę o generacyjności społeczno-literacko-kulturowej!) znajdują się na tej samej płaszczyźnie, a data 1989 staje się raczej nośnym, bo kontrowersyjnym, sloganem niż faktem istotnym z punktu widzenia krytyki i historii literatury?

Czy z uporem maniaka, Tomku? W felietonie Nasza pełzająca rewolucja, w związku z faktem, że pracujemy na żywej tkance krytyczno-literackiej, trochę skorygowałem ten termin, określając generację urodzonych po 1989 roku mianem „quasi-pokolenia". To pojęcie dobrze określa sytuację liryczną dzisiejszych dwudziestolatków i wydaje mi się najtrafniejsze. Jeszcze nie pokolenie, ale już coś, co jest na rzeczy, choćby w postaci coraz to większej liczby tomików wydawanych przez autorów urodzonych w okresie przełomu, zdobywających nagrody literackie, których twórczość spotyka się niejednokrotnie z poważną recepcją krytyczną. Nas, „przełomowych", nie można już zignorować, i, co wydaje się przykre, mimo tego

faktu sami pozbawiamy się atutu pokoleniowości, będąc aż nadto rozproszonymi, w przeciwieństwie do poprzedników. Historia poezji polskiej w XX wieku dobitnie pokazuje, że najwybitniejsi poeci związani byli z jakąś formacją pokoleniową. Kiedy mówimy o Skamandrze, słychać: Tuwim, Lechoń, kiedy o Nowej Fali, słychać: Barańczak, Krynicki, a gdy rzuci się hasło „pokolnie »brulionu«", słychać: Świetlicki, Sendecki. Przez lata każda generacja miała swoich poetów w osobach wymienionych powyżej, stąd śmiem twierdzić, iż nasza twórczość zostanie zapamiętana przez pryzmat wspólnoty, o ile ta się wyklaruje. Sam podejmuję taką próbę i odzew jest spory; może dotychczasowy brak spójnego (?) przekazu był efektem braku impulsu? Niemniej, jak pewnie zauważyłeś, już sama redakcja książki o rocznikach 89'+ w poezji polskiej pokazuje, że jednak chcemy stać obok siebie, mimo różnych poglądów na literturę czy też poglądów politycznych.

Oczywiście, że data 1989 niesie ze sobą poważny ładunek konotracyjny i wiele rzeczy można pod nią „podpiąć", tak jak wiele inwestycji podpięto pod EU-RO 2012. Jednocześnie chcę zauważyć, że nie jest ona pierwszą datą wykorzystywaną w ten sposób. Rok 1939, 1956, 1968, 1976 – to są daty istotne z punktu widzenia kulturowego przełomu, dlaczego więc nie mielibyśmy do tej listy dopisać roku 1989? Cóż, często o wyglądzie danej gałęzi sztuki decydują jednostki, natomiast o historii literatury – daty. Nie ma w tym nic chwytliwego, kontrowersyjnego. Jesteśmy zakładnikami dat, co więcej – uważam, że winniśmy przekłuć to w zaletę. Wszak chodzi o promocję poezji wśród (właśnie!) roczników 89'+. Nawet jeśli faktyczny „przełom" zaczął się wcześniej, czy odbiorcom poezji będzie coś mówił rok 1984 czy 1985? Mam wątpliwości. Historia (literatury!) to są (niestety bądź stety) daty.

Prawdą jest też, że Twój rocznik jest nam bliższy społecznie-kulturowo niż roczniki 1995 czy 1996, ale żeby ten wniosek mógł zostać usankcjonowany, należy go uwypuklić. W tym sensie takie przełomowe daty są zbawienne. Stąd powtarzam: nie ma w moim myśleniu nic przełomowego.

Rafale, o żadnej manii nie mówiłem, jedynie o zwykłym uporze… a może to jest po prostu jakaś konsekwencja?

Nie zgadzam się z Twoją diagnozą o Waszym większym niż poprzednich „pokoleń" rozproszeniu (Wy się dopiero kształtujecie, to raz, dwa – w moim odbiorze jesteście dość dobrze skonsolidowani, choć zdecydowanie najwyraźniej widać to na płaszczyźnie wirtualnej), przede wszystkim zaś nie zgadzam się z definiowaniem historii literatury przez pryzmat historii pokoleń (a tak właśnie czynisz, odwołując się do Skamandra czy Nowej Fali), bo jest to raczej historia jednostek oświetlających pokolenia, a nie na odwrót… Ale mniejsza o to.

Przywołujesz pojęcie *quasi*-pokolenia – i świetnie, jednak to nie rozwiązuje problemu, bo punktem wyjścia jest dla Ciebie nadal pokoleniowość, nie indywidualność, własność, idiomatyczność. Oczywiście, literatura datami stoi i to jest jasne, dlatego rok 1989 stanowi

dla nas punkt odniesienia i dlatego wokół niego możemy się koncentrować, budując ramy jakiejś kolektywności. Pytanie tylko: jaka, Twoim zdaniem, jest (ma być?) ta kolektywność? I nie pytam Cię o to przypadkowo; pytam Cię jako swego rodzaju (wiem, jak anachronicznie to brzmi) prawodawcę, w każdym razie: kogoś, kto usiłuje własną pokoleniowość zdefiniować i trochę swoją wizję pokolenia narzucić innym jego członkom. Interesuje mnie to, co Was jako pokolenie czy *quasi*-pokolenie łączy, co różni Was od poprzedniego pokolenia, jak kształtują się różnice w obrębie Waszej generacji i dlaczego kolektywność jest (jest???) istotniejsza od pojedynczości? (Wszystkie te pytania są dość podchwytliwe, gdyż kryje się w nich kilka dodatkowych kwestii; ale to już pewnie wyjdzie na jaw w dalszej części rozmowy).

Jedno małe sprostowanie, Tomku: nie mam zamiaru niczego narzucać; wyraziłem w swoich dotychczasowych publikacjach i działaniach sugestię, która została podchwycona. To wszystko. Raczej, przynajmniej tak siebie widzę, zainicjowałem pewną dyskusję, która dość nieoczekiwanie rozlała się po środowisku, co, notabene, mnie cieszy, jako że swój pogląd odnośnie do tzw. „pokoleniowości" wyrazili przede wszystkim sami zainteresowani (choćby krytycy literaccy właśnie z rocznika 89'+). Odpowiadając na Twoje pytanie: w idei kolektywności widzę przede wszystkim coś na kształt platformy wymiany myśli. Właśnie takiego miejsca w dyskursie o najmłodszej poezji mi brakuje, takie miejsce od pewnego momentu próbuję stworzyć. Niestety, w tejże dyskusji pozwolę sobie znów powrócić do poprzednich pokoleń: zauważ, że każde pokolenie było skupione wokół jakiegoś pisma; obecnie tego nie ma, przynajmniej nie zauważyłem, żeby istniało pismo, które by w całości poświęcone było quasi-pokoleniu 89'+, nie licząc mojego skromnego magazynu, który jest swego rodzaju eksperymentem, i, jak na eksperyment przystało, wcale nie musi się powieść. Bo kolektywność, w moim mniemaniu, nie musi oznaczać wyznaczenia jedynej słusznej linii ideologicznej i działania podług tej linii. Przeciwnie. Kolektywność to możliwość swobodnego wypowiedzenia się tych, którzy dopiero będą kształtować poezję polską, acz w ramach konkretnego czasu i miejsca. Słowem: daj głos, dołącz do reszty, lecz ta reszta wcale nie musi być jednomyślna. Ot, kolektywność to pokoleniowy – wyznaczony przez symboliczną datę – pluralizm. A co z tego wyniknie? Zobaczymy, i to jest w tym najciekawsze.

Co nas różni? Różni nas, myślę, łatwość publikacji. Internet, nasz drugi dom, pozwolił na błyskawiczne podpatrzenie siebie nawzajem i literackie zaistnienie, przynajmniej w nieoficjalnej formie. U tych najlepszych zaś – wcześniejszą eksplozję talentu. Może to stąd wziął się brak ośrodków pokoleniowych (choćby wspomnianych czasopism, gdyż nad tworzenie literackich hierarchii, w postaci tych właśnie krytycznych instancji, przełożyliśmy twórczą wygodę). Ale jednocześnie widzę, iż takie ośrodki są potrzebne, nad poetyckim bezkresem Internetu winno unosić się coś, co będzie ten bezkres porządkowało. Tym samym tak sobie gdybam, że jesteśmy ostatnim rocznikiem, który nie zachłysnął się cyfrową wolnością publikacji, bo

pamięta jeszcze czasy tradycyjnego funkcjonowania w świecie literatury. Z naszą generacją w sieci jest jak z I wojną światową: jeśli tam XX-wieczna technologia nie szła w parze z XIX-wieczną taktyką, tak u nas łatwość poruszania się w cyberprzestrzeni nie idzie w parze z myśleniem o literaturze. My chyba naprawdę chcemy ponosić trud literatury. Ta łatwość nas trochę zawstydza, jest jakby zaprzeczeniem toposu literatury jako drogi przez mękę. I to nas z poprzednimi pokoleniami łączy. Chodzi o podejście i sposób myślenia. Fetyszyzację literatury. Oczywiście wśród nas samych różnice występują, i to niemałe. Przede wszystkim w kwestii podejścia do klasyków, definiowaniu ich. Dla części naszego rocznika klasykami pozostają: Miłosz, Szymborska, Herbert, Różewicz, dla pozostałych klasykami, przeciw którym można się buntować, są już Świetlicki i Sosnowski. Buntujemy się przeciw różnym rzeczom i różnym osobom, nie stworzyliśmy (jeszcze) wspólnego frontu. Ale to tylko moja opinia, żeby nie było, że występuję w imieniu całego quasi-pokolenia [śmiech].

Pytasz, czy kolektywność jest ważniejsza od pojedynczości. Myślę, że jest ważniejsza do momentu, w którym nie zaczyna przyćmiewać pojedynczego głosu. Wspólna idea – owszem. Wspólne pisanie – już niekoniecznie. Wspólne miejsce aktywizacji – jak najbardziej. 3W.

Wskazujesz na Internet jako na wspólne „miejsce" (cudzysłów nieprzypadkowy) aktywizacji Waszego *quasi*-pokolenia. A jednocześnie uważasz, że całkowicie nie zachłysnęliście się łatwością (na rozmaitych polach!) z posługiwaniem się tym narzędziem (a może czymś więcej niż tylko narzędziem?) związaną. Moim zdaniem sprawa wygląda trochę inaczej; „zachłyśnięcie się" literackimi możliwościami, jakie niesie Internet, mamy już za sobą – i to nie Wy, a roczniki siedemdziesiąte i osiemdziesiąte odegrały w procesie „cyfryzacji" naszej literatury najważniejszą rolę. Dla tych, dla których medium papierowe miało charakter podstawowy, pojawienie się nieograniczoności związanej z Internetem było sprawą wielkiej wagi – i dlatego literatura cyfrowa oraz publikowanie w sieci zrobiły swego czasu tak zawrotną karierę. Dziś jest już trochę inaczej, bardziej, hm… paradoksalnie. Już wyjaśniam: wydaje mi się, że łatwość publikowania, jaką charakteryzuje się Internet, stała się obecnie pewnego rodzaju postronkiem – zauważ, że skoro do sieci wrzucić tzw. wiersz może każdy, to prawdziwym sprawdzianem wartości literatury staje się (na powrót!) instytucja, a więc to, czego funkcję na mocy tradycji pełni „medium papierowe" (używam tego określenia jako pewnego słowa-klucza). Nawet jeśli „papierowość" rozgrywa się w obszarze cyfrowym, to i tak w jej obrębie wracamy do schematów znanych z historii literatury „przeddigitalnej". Mówiąc prościej – sądzę, że Wasze roczniki potrzebują, ba, domagają się, sankcji pozainternetowej, bo jedynie taka sankcja sprawi, że Wasza literatura nie będzie tylko jedną z treści wrzuconych do sieci (obok pudelkowych

rewelacji na temat nowego narzeczonego Dody albo informacji o terminach wywozu śmieci w gminie Obrowo, bo takie rozumienie literatury – jako wycinka szeregu równorzędnych informacji – było u nas popularne jakąś dekadę temu), ale literaturą w „starym" znaczeniu tego słowa.

Chyba właśnie postawiłem jakąś tezę… Teza ta brzmi: „internetowość" jest dla Was naturalna, ale niewystarczająca, bo jesteście, być może, pierwszym (w Polsce) pokoleniem, które od początku ma świadomość „śmieciowości" środowiska swojego codziennego życia, tworzenia i publikowania, i które z tej „śmieciowości" pragnie się wydostać lub, w najgorszym wypadku, tę „śmieciowość" usankcjonować poprzez odniesienie się do instytucji wywodzących się z innych niż ona obszarów. Internet determinuje Was na tyle, na ile determinuje Was to, co poza nim; nie wychodzicie już, jak poprzednie generacje, „od papieru", ale „do papieru" intuicyjnie zmierzacie.

Dokładnie tak jest. Wróć: mam nadzieję, że nie jestem jedynym z takim podejściem do Internetu, ponieważ pamiętam jeszcze czasy, gdy Internet było ciekawostką, o której mówiło się w programach młodzieżowych typu 5-10-15 *(zapewne też to pamiętasz). Chodzi przede wszystkim o świadomość wartości literatury; ona nie jest dla nas jeszcze czymś powszednim, po książkę nie chodzi się jak po hamburgera do McDonalda (ach, ten product placement…), słowem: literatura w moim (naszym?) mniemaniu posiada jeszcze cechy wartościujące; uprawianie literatury to nie to samo co uprawianie roli, granie w gry; to coś, czego nie robi się codziennie, ale przez co wpływa się na codzienność. W tym sensie wydaje mi się, że jesteśmy spadkobiercami poprzednich pokoleń, pokoleniem na rozdrożu, nie wolno nam jednak pozostawać na poziome bierności, bo młodsi zaczynają spychać nas na boczny tor, pchać się ze swoim, jak się okazuje, innym doświadczeniem (kto wie zresztą, czy nie ciekawszym z perspektywy historii mediów) – i stąd to moje wołanie, które, mam nadzieję, nie będzie wołaniem na puszczy.*

Jednocześnie cieszę się, że myśmy, jak wynika z toku rozmowy, trochę się obudzili; że zaczynamy zauważać, iż to „nasz czas" i nikt nam nie pomoże, jeśli my sami sobie nie pomożemy. I tak się zastanawiam, czy, publikując tę książkę, no i to słowo wstępu, w którym pobrzmiewa duch aktywizacji, nie spotkamy się z atakami politycznymi, które sprowadzą w gruncie rzeczy naszą literacką pracę do roli polityczno-zaangażowanej postawy wobec literatury. Pamiętam, że umówiliśmy się, aby nie mieszać do tego polityki, ale czy nie obawiasz się, że czytelnicy, gdy tak piszemy o kolektywie, pokoleniowości, sami nie przypną nam łatki „ideowców", „leśnych dziadków"?

Zapewne tak się stanie – naszą narodową specjalnością jest przecież szybkie, łatwe i często bezrefleksyjne przenoszenie tematu na ideę, w sensie: ktoś rozmawia na jakiś temat, więc na pewno stoi po

stronie jakiejś dotyczącej go idei i tę ideę pragnie lansować. Ta nasza książka i ta nasza rozmowa mają jednak nieco inne charaktery; są rodzajami eksperymentów, poprzez które staramy się pokazać przede wszystkim temat, jakim jest Wasza literatura, podłączając do niego rozmaite idee i sprawdzając zasadność czy fortunność takich lub innych klasyfikacji. Dlatego nie jest prawdą, że stawiamy tezę o Waszej pokoleniowości, jak również nie jest prawdą, że stawiamy tezę o braku zjawiska zwanego przez nas roboczo pokoleniem „89'+"; prawdą jest jedynie to, że stawiamy tezę, iż któraś z potencjalnych tez może okazać się faktem.

Wróćmy jednak do literatury. Z tego, co już sobie powiedzieliśmy, wynika, że niezwykle ważny dla Waszego pisania jest kontekst medialny, digitalny, sieciowy. Pytanie jednak: co z kontekstami *stricte* literackimi? Jaki jest Wasz stosunek do tego, jak się obecnie pisze? Czy jest ktoś, kogo (świadomie lub nie) naśladujecie lub przeciw komu (również świadomie lub nie) występujecie? Jednym słowem: czy wiszą nad Wami cienie jakichś Miłoszów i Szymborskich, czy też raczej wygrzewacie się w pełnym słońcu, nie wskakując pod niczyje parasole? Mam swoją opinię na ten temat, albo bardzo interesuje mnie, jak Ty widzisz to „od wewnątrz".

Skoro ponownie wywołujesz mnie do tablicy, to przyznam, że zauważyłem pewną rozbieżność w tym, jak roczniki „89'+" definiują klasyków i przeciw komu występują. Dla części najmłodszych poetek i poetów tymi, którzy wciąż „żyją nawet po śmierci" i nie pozwalają młodej poezji zdobyć serc czytelników, są z pewnością Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert i Wisława Szymborska (tzw. „święta trójca"), czyli „sumienia narodu" nie do ściągnięcia z piedestału, poeci, których pomniki możemy co najwyżej nadkruszyć. Pamiętam (i Ty z pewnością również), jakie zamieszanie wywołał swoją wypowiedzią na temat Szymborskiej śp. Tomasz Pułka (rocznik 1988), stwierdzając, że jest „najgorszą polską poetką". Zabolało to właśnie tych, którzy przyzwyczajeni byli do podobnych tonów w literaturze, tonów skądinąd przyciężkawych (acz warto zauważyć, że Szymborskiej zebrało się jednocześnie za Miłosza i Herberta tylko dlatego, że w tamtym okresie, w przeciwieństwie do nich, jeszcze żyła, choć jej styl wypowiedzi znacznie różnił się od stylów wyżej wymienionych autorów). Jednocześnie wypowiedź Pułki utwierdziła obserwatorów w przekonaniu, że młodzi poeci zwracają się przeciw tym samym osobom (i nurtom), co ich poprzednicy, przedstawiciele choćby słynnego „brulionu" (roczniki 60-te). Innymi słowy, przez ten okres nic się nie zmieniło, nie pojawili się nowi, przeciw którym warto byłoby się buntować. Jeśli już, to z tego samego kręgu, co „nestorzy polskiej poezji", których dotychczasowi następcy wskoczyli na ich miejsce, stając się symbolem „twardogłowych" w rodzimej literaturze. Dziś rolę herbertowsko-miłoszowsko-szymborską pełni np. Adam Zagajewski. I to by było na tyle, gdybyśmy wciąż mieli rok 2007/2008. Ale mamy dziś końcówkę 2015 roku i choć

bunt przeciw „twardogłowym" nie zniknął, to przynajmniej zelżał – za sprawą hucznego powrotu poezji tzw. zaangażowanej, której przedstawiciele wystąpili z własną definicją klasyka i pociągnęli za sobą młodszych. Dziś dla większości roczników „89'+" klasykami są właśnie ci z „brulionu" – posługując się definicją Igora Stokfiszewskiego, poeci idealnie wpasowujący się ze swoją twórczością w neoliberalny model życia przeciętnego Kowalskiego. I choć może zaangażowani wprost nie występują przeciw jednostkom (wiadomo – wszyscy się znamy i ze sobą pijemy), to z pewnością kontestują powyższy model społeczny; kontestują nie to, co przed „brulionem", a to, co po „brulionie" (jak choćby laureat Silesiusa za „debiut roku" – Tomasz Bąk, rocznik 1991).

A więc z jednej strony: „święta trójca" (w akademickich sporach wciąż niezwykle ważna), z drugiej przedstawiciele młodszych pokoleń, ale już na tyle „wyniesieni", że nadający się do sprowadzenia na ziemię (np. przedstawiciele „brulionu"), z trzeciej zaś strony pojedyncze elektrony, których nie ma po co kontestować, bo można się od nich wiele nauczyć i co nieco u nich podpatrzeć (Andrzej Sosnowski, Krzysztof Siwczyk, Roman Honet – ten ostatni skądinąd bardzo ceniony i podpatrywany przez roczniki „89'+").

Jak widzisz, pojawiło się kilka dróg sprzeciwu i aprobaty. I z pewnością będą pojawiały się nowe.

Zauważ, że umyślnie nie napisałem niczego o Tadeuszu Różewiczu. Przeciw niemu nikt się ostatnio nie buntował, więc nie postawiłem go obok Miłosza, Herberta czy Szymborskiej, choć żył z nich najdłużej i wciąż pozostawał aktywny literacko. Spowodowane jest to faktem, że Różewicza dopadnięto znacznie wcześniej, bo na przełomie lat 60-tych i 70-tych, kiedy za nagonką na jego twórczość i osobę stał Julian Przyboś. On już to przeszedł, toteż nie było sensu ponownie celować w niego armatnich luf. Został w jakimś sensie „odstrzelony" i najmłodsze pokolenia nie czuły aż tak jego obecności. Choć z drugiej strony Tadeusz Różewicz nikomu też się nie narzucał i może to spowodowało powyższy „brak reakcji"? Bo nie chciał uchodzić za wspomniane „sumienie"? I po prostu pisał wiersze?

O, właśnie – Honet. To jest dla Was punkt odniesienia, tak mi się wydaje… punkt odniesienia akceptowalny w ogromnym stopniu. Niezwykle często w poezji roczników „89'+" spotykam się z mierzeniem się z poezją Honeta (posthonetyzm?), a tzw. ośmielona wyobraźnia konstytuuje dużą część Waszego doświadczenia literatury i rzeczywistości (pierwsi z brzegu: Kulbacka i Płusa, a także, w wydaniu, hmm, nieco pośledniejszym mimo Silesiusa, Bulizańska). Jak sądzisz: wynika to z autentycznej fascynacji, z upodobania sobie tej a nie innej poetyki, czy może raczej z koniunktury – bo ostatnimi czasy poezja Honeta wyrosła na markę nie tylko wśród jej „odwiecznych" zwolenników, ale także wśród ogółu czytelników poezji? I to jest pierwsza kwestia.

Kwestia druga. „Po prostu pisać wiersze" *vs.* „angażować się poprzez pisanie" – ta *implicite* przywołana przez Ciebie dychotomia chyba

dość dobrze opisuje stan (i status) Waszej poezji. Mam wrażenie, że literatura najmłodszych roczników nie jest „programowo" (biorę to sformułowanie w cudzysłów, bo przecież o żadnym programie nie ma mowy) związana ani z koncepcjami literatury zaangażowanej (społecznie, politycznie, ideologicznie itp.), ani z teoriami literatury nieangażującej się (upraszczam nieco rzecz, świadomie pozostawiając Ciebie, siebie i naszych czytelników z otwartym pytaniem, czy naprawdę istnieje literatura w nic się nieangażująca). Innymi słowy – uważam, że nie wypracowaliście spójnych opinii na temat, mówiąc bardzo ogólnie, roli literatury w rzeczywistości, że to są dla Was sprawy indywidualne…

Myślę, że wynika to zarówno z upodobania do twórczości Honeta, jak i z koniunktury (zauważ, że do momentu, kiedy Honet otrzymał Nagrodę im. Wisławy Szymborskiej, czyli do roku 2015, laury zdobywali tylko jego… epigoni). Szczerze powiedziawszy, nie wiem, skąd ta fascynacja, być może bierze się to stąd, że epigonom wydaje się, iż „pisząc Honetem" łatwo unikną zarzutów o to, że nie mają nic do powiedzenia? Oczywiście, nie mam na myśli tego, że Honet nic nie ma. Jasne, że ma, ale jego epigoni już niekoniecznie. Bo za podobnymi narzędziami poetyckimi, czytaj „honetowskimi", najłatwiej ukryć fakt, że wiersz, poza wybujałą metaforyką, nie oferuje zbyt wiele. W ich mniemaniu im bardziej wiersz jest niezrozumiały, gęsty, przesycony obrazami, tym jest lepszy. A przecież nie o to chodzi. Honet zawsze będzie lepszy od swoich naśladowców, ponieważ rzadko zdarza mu się przekraczać tę cienką czerwoną linię.

Pisanie wierszy to najważniejsza rola poety. Nie wyobrażam sobie pisania tekstów „na zamówienie", na konkretne tematy pochodzące „z góry", wynikające z takich a nie innych pobudek politycznych. Nie jestem za tym, aby poeci stawali się komisarzami. Wiersz zawsze powinien iść przed autorem. Rozumiem narzucanie sobie pewnego programu (sam tak zrobiłem, pisząc Product placement*), ale wiersze, które powstają w ramach projektu, niech będą efektem impulsu, weny. Ktoś, kto siada do pisania z myślą: „o, teraz były zamachy we Francji, to napiszę wiersz przeciw Muzułmanom" nie uprawia poezji, a uprawia zwykłą, wierszowaną, publicystykę. Niech duch zaangażowania unosi się nad wierszami, lecz wiersze niech nie będą efektem wydarzeń politycznych, społecznych. Bo wówczas poeta staje się propagandzistą, obojętnie czy sympatyzuje z lewą, czy też z prawą stroną sceny politycznej. Przywróćmy słowu moc sprawczą, ale umyślnie nie psujmy przy tym literatury.*

Owszem, coś w tym jest, co mówisz: zawsze w coś się angażujemy, nawet jeśli programowo nie mamy takiego zamiaru. Niemniej, to już osobna kwestia; najważniejszą rzeczą pozostaje sprawdzenie, czy literatura nadal będzie dla nas sprawą indywidualną, czy jednak to się, wskutek impulsu, jakoś zmieni. Aktualnie mamy zbyt mało źródeł, aby ferować wyroki. Na podsumowania, w kwestii roli młodych twórców w kształtowaniu „pokoleniowości", przyjdzie czas. Nasza książka

też jest przecież próbą przybliżenia wspomnianego zagadnienia, oswojenia się z rocznikami „89'+".

Na pewno – oswajamy się i przybliżamy, nie ferując wyroków, bo to chyba jeszcze niemożliwe. Przybliżmy zatem kolejną kwestię, mianowicie – życie literackie roczników „89'+" w ogóle. Popraw mnie, jeśli się mylę: życie literackie roczników wcześniejszych (zwłaszcza 60' i 70', 80' w jakiejś mierze również) charakteryzowała pewna doza autarkiczności: imprezy poetyckie, pisma literackie, działalność krytyczna, nagrody literackie itp. – wszystko to rozgrywało się w poprzednich dekadach dwutorowo: po pierwsze, „rocznikowo", a po drugie – „ponadrocznikowo", przy czym preferowana była zdecydowanie „rocznikowość". U Was tymczasem działa to trochę inaczej; „rocznikowość" istnieje szczątkowo (np. w postaci „2miesięcznika", który zresztą wyewoluował z dodatku do „Inter-"), znacznie chętniej „przypinacie się" do instytucji już istniejących, głównie tych marketingowo mocnych (jak choćby do Biura Literackiego) i przyjmujecie zewnętrzne autorytety (np. „Silesiusowski"). Dlaczego tak się dzieje? Boicie się, że, kontestując *status quo*, zostaniecie automatycznie wyrzuceni poza ramy liczących się środowisk artystycznych?

Była bodaj taka antologia współczesnej poezji polskiej pt. Macie swoich poetów. *Po upadku tzw. „komuny" poezja polska potrzebowała nowych bodźców, toteż zaistniało zapotrzebowanie na takich autorów, którzy oferowaliby czytelnikom wspomniane bodźce, jak również swoją twórczością potrafili zobrazować ruch dziejów. Tylko że w momencie, kiedy już pojawili się tacy autorzy, raptem okazało się, że interesują oni mniejszą część społeczeństwa niż pierwotnie zakładano. A to dlatego, że ta poezja właśnie obrazowała ów „zeitgest"; była nastawiona indywidualistycznie, często herme-tyczna, bo przecież kapitalizmu, systemu dla nas „obcego", nie można było opisać za pomocą dawnych metod. Musiała wydawać się „niezrozumiała", „popowa", ponieważ nie do końca potrafiliśmy nadążyć za reklamami, tempem zmian, jakie narzucił nam nowy ustrój. „Dostosuj się albo giń!" – no i część czytelników ginęła, odrzucała taką literaturę, ponieważ odrzucała „nowy porządek". To była ta dwutorowość, która istnieje nadal, a może i nawet dziś jest wyraźniejsza, bo się o niej pisze, sądząc po coraz zuchwalszych, powstałych z martwych, głosach krytycznych wobec tamtych roczników (oczywiście, jest to tylko część głosów; zauważyłem, że reakcją na tego typu reakcje jest kontrreakcja w postaci taśmowego nagradzania tych autorów. Popatrz, Tomku, na Jacka Podsiadłę: w przeciągu roku otrzymał kilka najważniejszych nagród literackich w kraju, jedną po drugiej. Popatrz na poetę Romana Honeta, co prawda będącego przedstawicielem roczników '70, ale dopiero teraz oficjalnie nagrodzonego, odhaczonego). Dlatego nic dziwnego, że mówisz o autarkii tamtego środowiska poetyckiego, które teraz jest nagradzane właśnie za tamtą autarkiczność. To wzajemne nagradzanie się było i jest*

podyktowane chęcią usankcjonowania osiągnięć tej literatury. Jasne, każde pokolenie chce się odznaczyć i nie ma w tym nic dziwnego. I każde ma prawo do nagród, ale ten pośpiech w ostatnich latach z nagradzaniem akurat tamtych roczników wynika z faktu, że pomału następuje zmiana na scenie poetyckiej. To normalna kolej rzeczy. Pewien mój znajomy powiedział, że teraz śpieszą się z ich nagradzaniem, bo niebawem trzeba będzie nagradzać innych. Coś w tym jest i warto przyjąć to na spokojnie (lub na klatę). Jak kto woli.

Pytasz, skąd to przypinanie się do instytucji. W mojej opinii, my – urodzeni w okolicach roku 1989 – przypinamy się do nich, bo przynajmniej nie bawimy się w jakąś niezależność, a zwyczajnie korzystamy z ostatnich ośrodków zajmujących się promocją poezji. Skoro tych ośrodków stale ubywa, to gdzie mamy się „promować"? Szkoda całe życie spędzić w Internecie – który przypomina otwartą, ale zawsze szufladę. Jednocześnie „przypinanie się" nie oznacza od razu „identyfikacji". Wspomniane roczniki, myślę, „wybiły się" na tym, że odeszły od postpeerelowskich instytucji, Związku Literatów itp. My natomiast celujemy w instytucje, które są skromną alternatywą dla tamtych intytucji – nawet jeśli nie szczędzimy pod ich adresem krytycznych uwag. Więc na jedno wychodzi. Toteż nie boimy się, że zostaniemi wyrzuceni poza jakikolwiek nawias, bo istnienie poza nawiasem, który jest coraz węższy, może doprowadzić do wspom-nianej autarkiczności, za którą się nagradza… Przynajmniej ja się nie boję. Nie wiem, jak inni. Bo czy naprawdę jest w nas jakaś obawa? Przecież życie literackie nie jest całym naszym życiem, oba „życia" są w stanie związać ze sobą nieliczni. Nie ma domów literatów, większość z nas nie żyje ze stypendiów. Nie jesteśmy z zawodu literatami, chodzimy do normalnej pracy lub jesteśmy bezrobotni, więc nie może być mowy o jakimkolwiek strachu, tak sądzę.

Dobrze, że nazwałeś rzecz po imieniu – kiedy powiedziałeś o „zabawie w niezależność". Też wydaje mi się, że całkowitej niezależności osiągnąć nie sposób, że jej jakieś tam namiastki możliwe do osiągnięcia są jedynie w undergroundzie, tylko w inicjatywach oddolnych i, co tu kryć, niepowiązanych z pieniędzmi. Coś takiego robimy zresztą wspólnie i osobno – bo i „Inter-", i „2miesięcznik", i, wreszcie, ta książka mają podłoże niemainstreamowe… ale zostawmy to.

Powiedziałeś też, że „życie literackie nie jest całym Waszym życiem". Cóż, już od dłuższego czasu w naszej poezji notujemy upadek etosu poety oderwanego od rzeczywistości „niepoetyckiej", co trzeba chyba tłumaczyć sobie tym, że z oczu spadły nam klapki i w całej jaskrawości zobaczyliśmy, iż podział na „poetyckie" i „niepoetyckie" jest z gruntu fałszywy, bo narzucony *a priori*, a przez to – sztuczny. Jesteśmy – przynajmniej od czasów „brulionu" – świadomi, że „literackie" to tylko jedna z wielu równorzędnych przydawek słowa „życie", a nie jakiś samoistny, autarkiczny byt.

No, wygadałem się, a teraz znów pytam: co chcecie zostawić tym, którzy przyjdą po was? Wiesz, wydaje mi się, że każda generacja zaczyna od jakiejś tam rewolty, że dąży do totalnego przeobrażenia literatury, że próbuje pójść tak daleko, jak to tylko możliwe – tak daleko, by kolejne pokolenia mogły się już tylko cofać. Odczuwasz (odczuwacie?) tego typu ambicje?

Myślę, że każdy chce po sobie coś zostawić, nawet jeśli nie jest literatem – aczkolwiek chęć pozostawienia po sobie dobrych wierszy jest być może tym, co dla poetów najważniejsze. Po prostu. Dobre wiersze wydają się przepustką do znalezienia się w opracowaniach historyków literatury. Bez nich nie ma mowy o pokoleniowości; wszystko to, o czym mówimy, nie miałoby miejsca, gdyby nie chęć pisania dobrych utworów. Wydaje mi się, że owa chęć jest jednak jednostkowa; nie chcemy pisać dobrych wierszy jako pokolenie „89'+", a jako X, Y, Z. To nie My (i celowo używam tutaj wielkiej litery) mamy być kojarzeni z „pokoleniowością", to „pokoleniowość" ma być kojarzona z nami. Przełomowe wiersze – oczywiście, miło by było takowe napisać w najbliższej przyszłości, lecz naszą (moją) ambicją jest po prostu – dobrze pisać, być z tej pisaniny usatysfakcjonowanym.

Czy uda nam się jednak (już jako pokoleniu) przeobrazić literaturę? Nie wiem. Od wydawania takich sądów są raczej krytycy, którzy za X lat podsumują naszą działalność – działalność udokumentowaną w postaci książek, pism, materiałów audiowizualnych. I chyba jest to zdroworozsądkowe podejście, takie, które pozwala nam uczciwie pracować na wszystko to, co związane z „pokoleniowością". Choć może zarazem zgubne? Może nasza pozycja w podręcznikach będzie szczątkowa, ponieważ zapamiętani zostaną Ci od rewolt właśnie, którzy nie bawili się w analizy, lecz zwyczajnie – szli naprzód? Cóż, obawiam się, że decyzja o tym, które pokolenie było najważniejsze z ważnych, koniec końców (podsumowując już naszą rozmowę) będzie należała nie do nas, autorów, a do osób i czynników zewnętrznych. Gorzkie to stwierdzenie, ale ta „siła wyższa" wyda się, w moim mniemaniu, decydująca. Cóż nam więc pozostaje? Pisać. Tylko pisać.

Tylko pisać – i aż pisać. A co z tego pisania wyniknie, ocenione zostanie, jak mówisz, przez tych, którzy przyjdą po nas, ale… oceniane będzie także na bieżąco. Oceniane jest m.in. w tej książce.

Kończąc, chciałbym podziękować Ci za rozmowę; myślę, że poruszyliśmy wiele istotnych spraw, mam też świadomość, że wiele ważkich tematów pominęliśmy, co zresztą było chyba nie do uniknięcia.

Chciałbym też podziękować tym, którzy zdecydowali się tę książkę współtworzyć, poświęcając swój czas na uważną lekturę wierszy i napisanie o nich pionierskich szkiców interpretacyjnych. Wymienię Was wszystkich imiennie, w kolejności, w jakiej pojawiacie się na kartach książki: Monika, Dawid, Przemek, Klaudia, Kacper, Michał, Jakub, Maja, Krzysztof i kolejny Krzysztof. Wielkie, wielkie dzięki.

Cóż nam teraz pozostaje? Życzyć – tak naszym Czytelnikom, jak i sobie samym – aby ta książka dostarczyła nie tylko emocji wynikających z aktualnych zjawisk, których dotyczy, lecz również wiedzy (wstępnej, bo wstępnej, ale jednak wiedzy) na temat poezji autorów urodzonych w roku 1989 i później.

MONIKA BRĄGIEL

Melancholijna czułość.
O wierszu *Przesilenie* Patryka Nadolnego

Przesilenie

1.

nie będę pustelnikiem wśród półek w dyskontach
na kwadrans przed zamknięciem galerii handlowej

Nomadem z wędrującym na oklep spojrzeniem
na okularach przeciwsłonecznych po trzeciej przecenie

pić shake'a zaglądając przez słomkę by dostrzec
światełko lub samotność na końcu tunelu

2.

przejęzyczam się jakbym jadł płatki na sucho
w poprzek ugryzł się w język próbując przekreślić

budował Wieżę Babel zwijając w rulonik
mam w buzi Atlantydę a potop jest śliną

na drogę nie zabieram ze sobą przystani
wypłynę na łzie – wpada do morza chusteczki

by w końcu wejść na wieżę kosmyka – przyczepił
się na bluzie i został rozbitkiem czułości

3.

wmawiam sobie że słońce jest pępkiem bez brzucha
kobiety noszą gotyk na rzęsach i tipsach

dlaczego wczesne ranki zajączek na ścianie
krwawią jasno zachodząc bez ciemnych wyjaśnień

to chciałbym wytłumaczyć wytłumić wśród tłumu
prowadzić operacją na otwartej tęczy

kabriolet jako armię przecież w kolcu róży
wybija źródło rwącej do bólu czułości[1].

1.

W 2014 roku Patryk Nadolny został laureatem VI Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego „O Granitową Strzałę" odbywającego się w Strzelinie. Pokłosiem tego zwycięstwa jest debiutancki tom urodzonego w 1993 roku autora zatytułowany *Wyławianie Atlantydy*. Tom spójny, oparty na kilku głównych motywach rozwijanych i poddawanych rozmaitym przekształceniom w kolejnych utworach, a także – tom pomyślany jako swego rodzaju narracja, opowieść o indywidualnym widzeniu jakiegoś skrawka świata, doświadczeniu – by powtórzyć za Barthes'em – miłosnym i języku. Z tego ostatniego wynikają komplikacje, na tyle istotne, że budzą jednocześnie zaciekawienie i niepokój – o to, czy ten wyławiany świat będzie dla czytelnika wyzwaniem, czy też niepewną z gruntu możliwością odsłonięcia rządzących tomem reguł lub chociażby śladów obecności ważkich motywów i problemów.

Lektura wierszy Nadolnego wywołuje wrażenie, że wkraczamy w przestrzeń niezwykle prywatną, wrażliwą na wszelkie ingerencje z zewnątrz. To świat kreowany na kartach książki z elementów wybranych i przyswojonych z terenów w literaturze dawno już oswojonych, a jednak w tej twórczości na nowo określanych, w którym rozgrywają się sytuacje i rozmowy bliskie naszym codziennym praktykom, choć przynależne przestrzeni wiersza. Na pograniczu jawy i snu, rzeczywistości i fantazji, widzianego i wyobrażonego wydarzają się małe i większe sprawy, najczęściej dotyczące nie tylko podmiotu, ale i drugiej osoby. W jednym z pierwszych wierszy tomu, zatytułowanym – co znamienne – *Patryk i Atlantyda* nakreślona zostaje sytuacja komunikacyjna, w której liryczne „ty" jest instancją nadającą wagę myślom i emocjom podmiotu oraz konstytuującym konwencję, w jakiej rozwija się czy też rozgrywa sam wiersz. W jej ramach mogą mieścić się chociażby takie wyznania: „Nie zaopiekowałaś się moją ciemnością, / ale zdążyłaś wyjeść herbatniki, / chociaż miałaś latarkę i paczkę zapałek, a na każdej ulicy świąteczne światełka". Chodziłoby w niej między innymi o niewymuszoną czułość w spojrzeniu na innego, na siebie w jego kontekście, na

[1] P. Nadolny, *Przesilenie*, [w:] tegoż, *Wyławianie Atlantydy*, Strzelin 2014.

zdarzenia i obrazy przypominające o stracie czy też – o procesie tracenia, w który – nawet w chwilach nagłego szczęścia – jesteśmy uwikłani. Owa czułość pojawia się na kartach tomu tak w warstwie tematycznej, jak w sposobie mówienia podmiotu, w konstrukcji frazy, by przywołać fragmenty: „a jednak światło głaszczę czule jak zwierzątko / zapalam nie wypuszczam aby pohasało" (*Czułość*) czy „Wystarczy udomowić lub przyjąć pod dach / kwazary i odległe ziemie, krańce snów" (*Noc polarna i bliskość do*). Mówiącemu, ale też samemu czytelnikowi, można by zadać pytanie sformułowane w jednym z wierszy: „Co chciałbyś sobie wybrać na wieczność: mieszkanie / na parterze jeśli okaże się kluczem / do nieokreślonej gwiazdy, czy połykać liczby?" (*Na własnych plecach nakreślę lotnisko dla obcych*). A potem kolejne, aż do momentu, w którym Atlantyda okaże się snem lub językiem – czytelnika i wiersza.

2.

Wybieram z tomu Nadolnego utwór *Przesilenie*, który – tak pod względem wypracowanej melodii wiersza, jak i tematu oraz sposobu obrazowania – jest dla mnie jednym z najciekawszych w książce. Podzielony na trzy części, zbudowany z dystychów utwór przy pierwszych odczytaniach zatrzymuje uwagę właśnie dzięki konstrukcji, rytmice frazy przełamywanej raz po raz przerzutnią. Składające się nań segmenty wzajemnie się uzupełniają i jednocześnie rozwijają kolejne wątki: podmiotowe, językowe czy epistemologiczne, dzięki czemu wiersz łączy w sobie intuicje istotne dla całego tomu. To ważne tym bardziej, że *Przesilenie* jest tekstem zorganizowanym wokół motywu przejścia, zmiany, swoistego przełamywania danych obrazów, możliwości mówienia i określenia własnej pozycji w rzeczywistości. Także – statusu tej rzeczywistości, która w kolejnych odczytaniach okazuje się coraz bardziej problematyczna.

Nie jest tajemnicą, że przestrzenią człowieka jest miejsce, w którym się on znajduje. Jak pisze Hanna Buczyńska-Garewicz, „żyjemy w miejscach i poprzez miejsca, tak zresztą jak i miejsca są dzięki nam. Ta koegzystencja miejsca i człowieka jest zbudowana z wielu różnorodnych i złożonych przeżyć, ma ona także swą wewnętrzną osobną budowę, związaną z bogactwem świata ukonstytuowanego"[2]. W początkowych wersach *Przesilenia* mamy do czynienia z wyliczeniem miejsc, w których podmiot nie chce się znaleźć, nie uważa ich bowiem za miejsca możliwe do oswojenia, zadomowienia. Nie określa swojego aktualnego statusu, nie nazywa żadnej przestrzeni sobie bliską, lecz wiersz jest i w tym kontekście jedną z odsłon przesilenia, stanu,

---

[2] H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 5.

w którym nic nie wiadomo na pewno, w związku z czym nie zajmuje się stałych pozycji, ale poddaje się w namysł kwestie najwyższej – w tym przypadku dla lirycznego bohatera – wagi.

Trudna do oswojenia jest tutaj świadomość nieprzystawalności do warunków zewnętrznych, o których mowa w wersach: „nie będę pustelnikiem wśród półek w dyskontach / na kwadrans przed zamknięciem galerii handlowej // Nomadem z wędrującym na oklep spojrzeniem / na okularach przeciwsłonecznych po trzeciej przecenie". Dzięki poetyce zaprzeczeń podmiot próbuje rozeznać się w sytuacji, lecz trudno stwierdzić, czy rzeczywiście chodzi o poszukiwanie dla siebie miejsca czy raczej – o refleksję nad tym, co jest i jak w takich warunkach postrzega siebie „ja". Nie sposób zaprzeczyć, że „W odpowiedzi na pytanie o to, kim jestem, zawiera się informacja, że jestem kimś odrębnym od reszty świata, tj. od tego wszystkiego, co nie spełnia deskrypcji mojej osoby"[3]. Dlatego też sama odrębność, świadomość swojej jednostkowości staje się punktem wyjścia, jedną z przyczyn tytułowego przesilenia.

Warto zwrócić uwagę na serie przybliżeń, które wykonuje dla nas tekst: na świat podmiotu, na język, na możliwości wyobraźni pozwalające dostrzec w poetyckiej praktyce próbę zmierzenia się zarówno z tym, co indywidualne, prywatne, jak i z kwestiami natury ogólnej. Wszakże aktualne pozostaje rozpoznanie, zgodnie z którym „Świat ponowoczesny przymierza się do ewentualności życia z niepewnością *na stałe*; do warunków na zawsze już niepewnych i to taką niepewnością, jakiej zredukować żadną miarą się już nie da"[4]. Byłby w tych warunkach wiersz Nadolnego próbą zastanowienia się nad sytuacją jednostki w problematycznej przestrzeni przejścia. Próbą niełatwą, polegającą na wystawieniu się światu, który ma na człowieka swój pomysł, niekoniecznie oddający sprawiedliwość jego indywidualnym cechom. Jednocześnie jest ten poetycki projekt rodzajem ucieczki od świata, wynikającej z pragnienia schronienia się, wycofania. Jest to stan charakterystyczny dla melancholika, o którego życiu pisał Citati, że „składa się na przemian z załamań i euforii, depresji i podniecenia, rozpaczy i ekstazy – i między tymi dwoma biegunami istnieje skryte powinowactwo"[5]. Miejscem wspólnym wypracowywanym na gruncie wiersza Nadolnego byłoby w moim odczytaniu spojrzenie melancholika, spojrzenie czułe na szczegóły i gesty, pozwalające doświadczyć stanu bycia pomiędzy, w którym rzeczywistość jest przestrzenią kreowania tożsamości i źródłem odosobnienia naraz.

---

[3] T. Grzegorek, *Tożsamość a poczucie tożsamości. Próba uporządkowania problematyki*, [w:] *Tożsamość Człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000, s. 69.
[4] Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 44.
[5] P. Citati, *Saturn i melancholia*, przeł. J. Ugniewska, „Odra" 2003, nr 10, s. 38.

3.

Wróćmy jeszcze na moment do rytmu, melodii wiersza, płynnych przejść między wersami, przygotowujących przestrzeń dla przejęzyczenia, załamania rytmu, zmiany tonacji. Przypomnijmy fragment: „przejęzyczam się jakbym jadł płatki na sucho / w poprzek ugryzł się w język próbując przekreślić // budował Wieżę Babel zwijając w rulonik / mam w buzi Atlantydę a potop jest śliną". Coś tutaj zgrzyta, jeśli powrócić do kilku wcześniejszych wersów, coś nie pozwala na płynne czytanie, kojarzenie tematów. Podmiot jest tego świadomy, co nadaje znaczenie całemu wierszowi, naznacza go owym złamaniem, przełamaniem, przejęzyczeniem. Nie może być przecież porządku, ciągłej linii języka wiersza i kontekstu „zewnętrza", które wdaje się z wierszem jako faktem literackim w dyskusje, wchodzi w związki, narusza przestrzenne granice. Niczym wróg? Raczej – niczym niepasujący dźwięk, możliwość dysonansu. Możliwość, która może być twórcza albo destrukcyjna, może też być paradoksalnym sprzężeniem tych właściwości, przyczynkiem do powstania nowej jakości.

Więc przejęzyczenie – przypadkowa zmiana kolejności liter w słowie albo źle wypowiedziany wyraz, wyrażenie innych emocji niż te, które zamierzało się wyrazić. Obok Atlantydy postawiona zostaje Wieża Babel, totalne zaprzeczenie jedności mowy, rozproszenie znaczeń. Szansa i katastrofa, szanse i katastrofy, gdy wszystko dopiero się rozgrywa; zakończone – nie daje możliwości powrotu, naprawienia błędów, odnalezienia drogi; odnalezienia tego, co wspólne. Co teraz może zdarzyć się w wierszu? Frazy niebezpiecznie osuwają się w kierunku miejscami nazbyt sentymentalnych tropów, czytamy bowiem: „na drogę nie zabieram ze sobą przystani / wypłynę na łzie – wpada do morza chusteczki / by w końcu wejść na wieżę kosmyka". I można zastanawiać się nad celowością tego obrazu, przesuwającego się przed oczami wraz z dryfującą łzą, niepokoić się o dalsze losy językowego pływu. Można też przywołać końcówkę fragmentu, w której kosmyk przyczepia się do bluzy, stając się „rozbitkiem czułości". Choć nie niweluje to poprzedniego wrażenia, daje szerszy obraz sytuacji, w której nie przystań, łza, wieża budują zrąb widzianego, lecz kosmyk przyczepiający się do bluzy, ślad, także – ślad straconego, nad którym trzeba by się było dłużej zastanowić. W *Przesileniu* mamy bowiem do czynienia z jeszcze jednym, przynajmniej, istotnym warunkiem istnienia i funkcjonowania czułości jako kategorii poznawczej. Czułości, która pozwala się rozpoznawać w pewnych gestach i wyrażeniach, czasami – za cenę zwrócenia się ku rejonom niebezpiecznym, bo zbanalizowanym lub właśnie niemożliwym do oswojenia w innym niż jednostkowe doświadczeniu.

4.

Melancholijność w wierszu Patryka Nadolnego oznacza, jak już pisałam, stan zawieszenia pomiędzy byciem w świecie a nieobecnością, rzeczywistością a ucieczką od rzeczywistości. Cichą, subtelną, lecz wyraźną. U autora *Wyławiania Atlantydy* brak – być może związany z nieobecnością kogoś ważnego – przyczynia się do rozwoju onirycznych nieraz wizji, czy raczej ich fragmentów, strzępów, domagających się wytłumaczenia. Aż do kończących wiersz zestawień, spośród których rwąca do bólu czułość uzmysławia skalę indywidualnego przeżycia, ukrywanego pod różnymi postaciami rozdzierającego doświadczenia miłosnego. Zauważmy, że między pojawiającym się wcześniej „rozbitkiem czułości" a „rwącą do bólu czułością" rozpościera się przepaść. Przesilenie dobiega końca, na widnokręgu krystalizuje się możliwość wyjścia; rozwiązanie, wybór. Stąd język, który przez chwilę zdaje się osuwać na mieliznę, lecz nie osuwa się – jest raczej teatralizowany. Być może odgrywane jest też doświadczenie, następnie przekładane na jedną z odmian języka intymności.

Wiersz jest także próbą odegrania jednej z wersji bycia pomiędzy, pomieszania sfer codzienności z przeczuciem metafizycznego braku rozpoznawanego w ponowoczesnych warunkach życia. Możliwością wyjścia z impasu, w jaki stan ten może wprowadzać, jest wyobraźnia. Jak pisze Italo Calvino, jest ona „magazynem potencjalnych możliwości, rozmaitych hipotez, zbiorem tego, czego nie było, nie ma i zapewne nie będzie, ale co by być mogło"[6]. Zadaniem wiersza jest zatem kojarzenie językowych obrazów, łączenie motywów, wprowadzanie takich ujęć, poprzez które nie tyle brak zakotwiczenia czy niepewność stanowią o istocie ludzkiego położenia, ale – dzięki którym staje się ono wyraźniejsze, mocniej odczuwalne, przez co może prowokować do podjęcia dyskusji.

Dzięki wyobraźni *Przesilenie* staje się swoistą próbą języka w zetknięciu zastanym światem i wizją innego uniwersum lub – własnego miejsca, jeszcze nieokreślonego, kształtującą się w tekście, na wyznaczonych przez niego prawach. Problematyka życia w czasach, jak pisał Bauman, „płynnej nowoczesności", w których niepokój czy zmienność odgrywają główną rolę byłaby więc w wierszu obecna jako tło. W *Przesileniu* życie naznaczone poczuciem straty pozwala w jakiś sposób oswajać obecność we współczesności. Pustka to nie ruiny, to przestrzenie zagarnięte przez cywilizację, masy, media. Co pozostaje? W wierszu – mówienie, tłumienie i tłumaczenie, wyjaśnianie; wpatrywanie się w słońce, ciało. Także uwikłanie podmiotu w serie

[6] I. Calvino, *Przejrzystość*, w: tegoż: *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2009, s. 102.

odbić, melancholijne cienie zmieniające obserwowany świat w kolejne wersje zależne od interpretacji patrzącego. Słońce, pępek bez brzucha, kabriolet jako armia, operacja na otwartej tęczy – wszystko miesza się ze sobą, wprawione w ruch przedmioty, zamiary, postaci domagają się czujnej i czułej obserwacji. Jakby wiersz próbował nam pokazać, że tylko patrząc z czułością na dobrze znane sprawy, z tą samą czułością przewidując możliwy rozwój wypadków, możemy sobie jako czytelnicy wysnuć albo wyśnić jakieś tymczasowe zakończenie albo – zawsze przypadkowy – wybór.

DAWID KUJAWA

„Ten chłopak jest szalony ten chłopak jest bombą"[1]. Ekstatyczny Kasper Pfeifer (*na wieży*)

Mówiąc ściślej, ten chłopak bywa bombą, kiedy nie wpada w redukujący wszelkie napięcia ton nostalgiczny, natrętnie domagający się odczytywania jego wierszy w kluczu – chcąc nie chcąc – żenująco płytkiej psychoanalizy, w partacki sposób sprowadzającej wszystko do trójkąta mama-tata-ja, kompleksu Edypa, strachu przed kastracją. Kiedy już w odstawkę pójdą te opresyjno-nadopiekuńcze mamusie, mażący się i prawie nieobecni tatusiowie, wówczas do głosu dochodzi drugie, ekstatyczne i rozszalałe oblicze podmiotu, o którym powiedzieć, że jest „interesujące", znaczy tyle, co pozostać w roli freudysty i nie ruszyć się z wygodnego fotela obok kozetki. Nie patrzmy na deliryczny łańcuch znaków jak na skomplikowany, szyfrowany komunikat, który stanowiłby prostą sublimację niezrealizowanych popędów – dajmy mu wybrzmieć:

na wieży

w pokoju tłum rosiczko
tylko ja o śniegu mówię bo jestem śniegiem

tłum pomiędzy ręką a sercem
po kolcu wspinam się na wieżę

bielutki patrzę jak filtrem
rysujesz pocałunek w popiółce

z takim co mizerykordię trzymał w olstrze
kordiał w zębach gdy wchodził na wieżę

[1] Cytat pochodzi z wiersza Pfeifera zatytułowanego *7 lat* – tekst ten nie jest bezpośrednim przedmiotem mojego zainteresowania w niniejszym artykule, jednak fraza, którą z niego zapożyczyłem, wydaje mi się idealnie współgrać z moim odczytaniem wiersza *na wieży*, „głównego bohatera" szkicu. Zob. *Połów. Poetyckie debiuty 2013*, red. K. Góra, M. Podgórnik, Wrocław 2014, s. 83.

jedno serce w kawalerce to tłum księżniczko
walka z wiatraczkiem odbitym w zbroi[2].

***

Rycerski anturaż wiersza prześledzić można krok po kroku, zastanawiając się nad jego licznymi konsekwencjami (a tu znów będą czekać na nas pułapki psychoanalitycznych uproszczeń), co wcale nie byłoby w moim przekonaniu pracą daremną, a zatem i tu, w odpowiednim momencie, znajdzie się na nią trochę miejsca. Ten oryginalny, intrygujący, realizowany konsekwentnie, acz szalenie ryzykowny koncept Pfeifera jest szczególnie cenny właśnie ze względu na – czego nie trudno się domyślić – ogromne ryzyko, jakie się z nim wiąże. Marta Podgórnik, czujna jak zwykle, słusznie wyrażała swoje wątpliwości, pisząc o tekstach młodego autora: „Czy smucić ma czy radować podjęcie drucianej rękawicy z dość wydeptanej gleby? Czy ów topos [topos rycerski – D.K.] da się jeszcze z pożytkiem dla poezji wyzyskać lub choćby oswoić?"[3]. W moim przekonaniu nie istnieją w literaturze takie matryce, z których nie da się zrobić dobrego, nowatorskiego wiersza, które należy na wstępie odrzucić, bo uchodzą za nieaktualne, zużyte czy pozbawione frapujących konotacji; co więcej: im bardziej matryca jest oderwana od współczesnej kultury literackiej, tym bardziej oczywiście dotkliwa może być porażka, ale i sukces okazuje się w takich okolicznościach wielokrotnie spotęgowany (dowodem niech będzie *róża* Kamila Brewińskiego, którą udało się lublinianinowi „wygrać" debiutancki tom). Zatrzymajmy się jednak na kilka chwil właśnie na kwestii samej szczeniackiej brawury Pfeifera, który zwiększa prędkość zawsze wtedy, gdy tylko na horyzoncie pojawia się ostry zakręt, i przyjrzyjmy się, czym ona skutkuje.

Pfeifer przebiera nogami, staje na głowie, by tylko odzyskać dla poezji zupełnie wyprane już ponoć ze znaczeń *serce*, co – jeśli zastanowić się nad tym intensywniej – jest gestem, który prędzej czy później ktoś musi w wiarygodny sposób wykonać. Poeta tańczy wokół tego banału z gracją, otula go „rosiczkami" i „popiółkami", rozluźniającymi semantyczne więzy, zamyka go w „mizerykordiach" i „kordiałach", jego ruchy są bardzo swobodne, a jego wysiłki, których naprawdę ani przez chwilę nie szczędzi, ostatecznie nie idą na marne, bo autor wychodzi z tej sytuacji bez szwanku, zaś samo *serce* okazuje się materiałem wciąż obfitującym w wyjątkowe poetyckie sensy – co najciekawsze: Pfeifer wyłuskuje z tego słowa także te treści, które ściśle nam się z nim (sercem, rzecz jasna, nie Pfeiferem) kojarzą, a jednak czyni przy pomocy

[2] K. Pfeifer, *na wieży*, [w:] *Połów. Poetyckie debiuty*…, s. 85.
[3] M. Podgórnik, *Szkiełkiem & mieczem. O wierszach Kaspra Pfeifera*, [w:] *Połów. Poetyckie debiuty*…, s. 92.

strategii, która nie przynosi mu „obciachu" – dodać należy, że wcale nie posługuje się ironią, która dziś pełni przecież rolę „poduszki powietrznej" wielu debiutantów.

***

Środek ciężkości wiersza znajduje się we frazie „tłum pomiędzy ręką a sercem", która niezwykle wymownie wyraża to, co w sposobie postrzegania rzeczywistości młodego autora przekonuje mnie najbardziej. Ten skondensowany wers – bardzo prosty przecież pod względem syntaktyki – ustawia lekturę całego utworu, niezwykle mocno promieniuje na pozostałe segmenty tekstu, tworząc osobliwą sieć połączeń między poszczególnymi jednostkami znaczeniowymi. W tym krótkim równoważniku zdania (intuicyjnie wyczuwamy, że silnie zmetaforyzowanym, choć przecież tak trudno w pierwszej chwili wskazać awers i rewers tej przenośni) Pfeifer formułuje obraz odpodmiotowionego – lub jeśli ktoś woli inaczej: zwielokrotnionego, pozbawionego indywidualnej tożsamości – istnienia, permanentnie manewrującego między działaniem i odczuwaniem („Nasza dwójka napisała *Anty-Edypa* razem. A ponieważ każdego z nas było kilku, zrobił się z tego całkiem spory tłum"[4]). To wizja tak ogólna i abstrakcyjna, a jednocześnie przecież tak nośna i aktualna w kontekście bardzo mocnej dziś neospinozjańskiej myśli filozoficznej, przedstawiająca jakiś „stopień zero" życia w jego nieredukowalnej postaci: to wielość (tłum) oraz jej performatywne (ręka) i afektywne (serce) atrybuty. Czysty ruch, dynamika wyartykułowana w jednym gęstym zdaniu bez śladu orzeczenia. Tylko pozornie ta z lekka surrealna i nieszczególnie ostra wizja jest całkowicie stateczna, bo przecież podczas lektury wyrasta spod niej jakiś pulsacyjny rytm falującego „tłumu" – nie mówię wcale o rytmie wybrzmiewających głosek, ale właśnie o mglistym obrazie niezidentyfikowanego rojowiska poddanego pracy pragnienia, rojowiska czyniącego i czującego, działającego i poddanego działaniu, afektującego i afektowanego.

> Każda inwestycja [pragnienia] jest kolektywna, każda fantazja jest fantazją grupową […]. Ale te dwa rodzaje inwestycji [paranoiczny i schizofreniczny] są radykalnie odmienne, ponieważ jeden z nich wznosi się na strukturach molarnych, które uzależniają od siebie molekuły, zaś drugi w przeciwieństwie do niego wznosi się na na molekularnych wielościach, które podporządkowują sobie fenomen ustrukturyzowanego tłumu. Jeden jest inwestycją zdominowanego tłumu, tak

[4] G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trans. by B. Massumi, Mineapolis–London 2005, p. 3.

> w formie suwerennych działań jego jednostek, jak i grupowego działania stadnych agregatów, które społecznie i psychicznie represjonują pragnienie poszczególnych osób; drugi jest inwestycją podmiotu-grupy w poprzeczne wielości, które przenoszą pragnienie jako fenomen molekularny, to znaczy jako cząstkowe obiekty i przepływy, a nie agregaty i osoby[5].

Nie mam żadnych wątpliwości co do tego, że w przywołanym wierszu Pfeifera inwestycja pragnienia ma właśnie charakter molekularny, bo w przeciwieństwie do jego innych, melancholicznych tekstów z neurotycznym, skupionym na sobie podmiotem mówiącym na pierwszym planie, *na wieży* pozwala pomyśleć pragnienie jako oderwane od jednostki, a przynajmniej niezwiązane z nią na stałe, raz na zawsze, tylko płynące swobodnie przez tysiące ciał dryfujących permanentnie „między ręką a sercem".

Schizofreniczne z gruntu poczucie istnienia jako pozbawiona granic składowa jednego wielkiego ciała-bez-organów wiąże się niepodważalnie z uzyskiwaniem świadomości bycia „tłumem w kawalerce", labilnym, zmiennym i pozostającym w ciągłym ruchu bytem (modusem Natury, powiedziałby Spinoza, co być może lepiej oddaje status tego przejawu życia), który poddawany jest kolejnym dyscyplinującym procesom terytorializacji, podziału tego jednolitego wszech-istnienia na statyczne, trwałe, rzekomo autonomiczne – to znaczny niezależne od siebie – byty, działające w zgodzie z reżimem aparatu państwa. Pragnienie, w punkcie wyjścia całkowicie wolne, poddawane jest represyjnym praktykom maszyn molarnych, których działaniom nieustannie musi się wymykać, jeżeli ma pozostać pragnieniem odpodmiotowionym i rewolucyjnym.

Innej formy pragnienia nie zaakceptuje podmiot Pfeifera, który przecież mówi wprost: „tylko ja o śniegu mówię bo jestem śniegiem" – aż chce się wykrzyczeć za Rimbaudem *Je suis une bête, un nègre*. Psychotyczna mowa nie może być tłumaczona relacją rodzinną, więzami edypalnymi, bo jest wynikiem intensywnego pożądania generowanego samoistnie (a nie będącego wynikiem jakiegoś braku, jak tłumaczy to psychoanaliza freudowsko-lacanowska) i zwróconego we wszystkie strony jednocześnie, nie zaś „pożądania czegoś". Pragnienie nie może być jednostkowe i oparte na tęsknocie za utraconym obiektem, bo jest pierwotne wobec tego, czego się pragnie, jest czystą, niepodporządkowaną niczemu afirmacją. Wiedział to już Spinoza, którego dzieło w wyraźny sposób pozwala dziś zakwestionować podstawy freudyzmu, choć powstało dwieście lat przed narodzinami

[5] G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, trans. by R. Hurley, M. Seem, H.R. Lane, Mineapolis 2000, p. 280.

austriackiego lekarza: „Popęd nie jest niczym innym, jak samą istotą człowieka, z natury którego wynika z koniecznością to, co służy do jego zachowania, i dlatego człowiek jest zdeterminowany do czynienia tego"[6]. Gdy bohater Pfeifera, majaczący „tłum w kawalerce", mówi o sobie „jestem śniegiem", daje wyraz świadomości, że jego trwała podmiotowość jest jedynie wynikiem – ujmując rzecz po Foucaultowsku – ścierających się na przestrzeni procesu historycznego dyskursów, a on sam w gruncie rzeczy stanowi modus niepodzielnej, trwającej jako jedność Natury.

> Zawsze ta sama aporia: szaleństwo zamknięte w swojej dziwności, uobecnione jest w bezpowrotnej inności, a jednak zamieszkuje nasze zwykłe, mdłe ujęcie świata. Ale musimy iść dalej: chaotyczne zawirowanie, które odnajduje jeden ze swoich najważniejszych wyrazów w szaleństwie, jest konstytutywne dla fundamentalnej intencjonalności w relacji podmiot-przedmiot. Psychoza jaskrawo ujawnia podstawowe źródło bycia-w-świecie[7].

***

Wróćmy do sprawiającej tyle kłopotów i ryzykownej tak dla wiersza, jak i dla autora, rycerskości: jakie odczytanie tego niecodziennego, nieszczególnie atrakcyjnego – i, podkreślmy, jakby oderwanego od powszechnie funkcjonujących w nowej poezji sensów – dziś motywu nasuwa się czytelnikowi jako pierwsze i najbardziej oczywiste? Rzecz jasna, zanim odbiorca zdąży powiązać je ze „schizofrenicznym" wersem, w którym który widzę środek ciężkości wiersza, do głowy przyjdą mu „kody" związane w trywialną wykładnią psychoanalityczną: mizerykordia trzymana w olstrze, wspinaczka na wysoką wieżę – obowiązujące modele interpretacji wręcz nakazują uznać te obrazy za wyrazistą symbolikę falliczną, powrócić nam do rodzinnego trójkąta, do kompleksu kastracji, rozważyć represjonowaną seksualność podmiotu lub niezrealizowane pragnienie dominacji, które będąc wyparte, powrócić by miało w formie zsymbolizowanej, *et cetera*. Nie muszę chyba dodawać, że takie potraktowanie sprawy prowadzi nas prosto w ślepą uliczkę i nie pozwala wykonać już właściwie żadnych ruchów: opłacona godzinka seansu minęła, czas wstać z kozetki – następny!

Można zapytać: co z tego? Przede wszystkim jednak: z jakiego powodu mielibyśmy traktować obecną u Pfeifera symbolikę jako

[6] B. Spinoza, *Etyka*, przeł. I. Myślicki, Warszawa 2010, s. 140.
[7] F. Guattari, *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm*, trans. by P. Bains, J. Pefanis, Bloomington–Indianapolis 1995, s. 77.

komunikat możliwy do odczytania przy pomocy uporządkowanego, doskonale rozpoznanego systemu znaków, zamkniętego w rozpoinaniach Freuda związanych z rodzinnym „teatrem podświadomości"?

> [Psychoanaliza] poddaje podświadomość „drzewiastym" strukturom, hierarchicznym wykresom, zsumowanym i powtórzonym wspomnieniom, centralnym organom, fallusowi, fallusowi-drzewu – nie tylko w swojej teorii, ale także w praktycznych obliczeniach i w leczeniu. Psychoanaliza nie może zmienić swojej metody w tej kwestii: bazuje na własnej dyktatorskiej władzy nad równie dyktatorską koncepcją podświadomości. Marginesy psychoanalizy w zakresie manewrowania [treścią podświadomości] są bardzo wąskie. Zarówno w psychoanalizie jak i w jej przedmiocie istnieje zawsze dowódca, lider (Generał Freud). Schizoanaliza z kolei traktuje podświadomość jako acentryczny system, innymi słowy, jako maszynistyczną sieć określonego automatu (kłącze) i tym samym dochodzi do innego stanu podświadomości[8].

Wieża nie jest fallusem, a elementem rycerskiego rekwizytorium, którego cele z pewnością nie mają nic wspólnego z próbami hierarchicznej organizacji języka. Mizerykordia podobnie, choć przede wszystkim stanowi ona pretekst do kolejnego powołania się na *serce* i afekt. W „zbroi" halucynującego podmiotu odbija się wiatraczek – czy to nie nam mówi wystarczająco dużo o charakterze jego heroiczności?

***

Podgórnik w swoim tekście o wierszach Pfeifera odnotowuje, że ostatecznie rycerskość młodego twórcy – którą określa jako postmodernistyczą, co nie jest dla mnie bez znaczenia i do czego jeszcze wrócę – robi na niej wrażenie (mimo całej mojej sympatii dla poetki wspomnieć muszę, że wyczuwam tu niewinne, drobne kłamstewko), ale jednocześnie autorka *Prób negocjacji* zaznacza, iż daje mu spory kredyt zaufania i od tej pory oczekiwać będzie, aż „wątki heroiczne przejdą w tej poezji w nieuchronną refleksję"[9]. Obawiam się – a właściwie głęboko na to liczę – że proces ten nie nastąpi nigdy, właśnie ze względu na dostrzeżoną przez poetkę „postmodernistyczność", na którą ona sama spogląda chyba nieco protekcjonalnie, z ironicznym uśmiechem, najwyraźniej oczekując od mowy wiązanej „czegoś więcej", czegoś, co nie będzie miało charakteru płytkiego nawiązania i niezobowiązującej zabawy. Nieuchronna refleksja wcale nie jest tu nieuchronna, a żeby mogła zaistnieć, całkowitemu przeformułowaniu musiałyby ulec

[8] G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*…, s. 17–18.
[9] M. Podgórnik, *Szkiełkiem & mieczem*…, s. 92.

fundamenty, na których cały ten projekt poetycki został zbudowany. Dominujące tu połączenia horyzontalne, odpowiedzialne za najciekawsze efekty, zastąpić musiałby połączenia wertykalne – charakteryzujące między innymi psychoanalityczny model myślenia. O tym jednak za chwilę.

Jeżeli dobrze rozumiem zastrzeżenie Marty Podgórnik, ma ona problem z faktem, iż sposób posługiwania się motywami literackimi charakterystyczny dla kultury ponowoczesnej wiąże się ściśle z używaniem ich „ot tak sobie", drogą bardzo swobodnych wyborów, często nieuzasadnionych i nie znajdujących poparcia w niepisanej, acz bezwzględnie obowiązującej wszystkich zasadzie historycznoliterackiej ciągłości. Wprowadzając do utworu literackiego wątek funkcjonujący w ten właśnie sposób, odpowiadamy na zapotrzebowanie konsumentów wychowanych w – jak określił to ostatnio trafnie Andrzej Sosnowski – epoce infantylizmu, niezdolnych do pogłębionej lektury, ale przede wszystkim nią niezainteresowanych.

To oczywiście tylko jeden – jednoznacznie krytyczny – ze wzorców konceptualizowania „płaskich" nawiązań, nie sposób zaprzeczyć, że od dawna cieszący się sporą popularnością. Bardzo łatwo można się z podobnymi tezami zgodzić – pod warunkiem, że nie uwzględni się sposobu, w jaki „płaskie" nawiązania działają na czytelnika i całą strukturę literackich kodów. Dobrze obrazuje to sama reakcja redaktorki tomu *Połów. Poetyckie debiuty 2013*, bowiem pierwszym gestem, który wykonuje ona po lekturze zestawu Pfeifera, jest skonfrontowanie go z *Balladą rycerską* Stanisława Grochowiaka (tym samym testując „głębokość" propozycji podopiecznego) – konfrontacja ta, rzecz oczywista, nie przynosi żadnych cennych wniosków, co rzekomo działa na niekorzyść poezji młodego autora. Co jednak, jeśli Pfeifer nie jest twórcą niedojrzałym, a po prostu podstępnie używa wybranego motywu w taki sposób, aby nie dało się go zaszczepić w żadnym znanym nam modelu „rycerskości"? Co jeśli ani trochę nie obchodzi go to, jak wypada w rywalizacji na „głębię" nawiązań? Wreszcie: co jeśli zależy mu wyłącznie na tym, aby pozbawić czytelnika gruntu pod nogami, podsuwając mu treści, z którymi ten nie będzie mógł zrobić nic w zakresie „interpretacji", posługując się poznanymi dotychczas schematami odbiorczymi? Z pewną pomocą przychodzi tu słynna sentencja Paul*a* Valéry'ego: „skóra jest tym, co najgłębsze"[10].

> Dochodzimy tu do pierwszego sekretu jąkały i mańkuta: już nie wgłębiać się, tylko ślizgać wzdłuż, tak by dotychczasowa głębia stała się niczym i została sprowadzona do przeciwnego kierunku na powierzchni. To za pomocą ślizgu można przenieść

[10] Cyt. za: G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł G. Wilczyński, Warszawa 2011, s. 27.

> się na drugą stronę, druga strona to bowiem nic innego, jak tylko przeciwny kierunek. I jeśli poza kurtyną nie ma nic do oglądania, to dlatego, że wszystko, co widzialne, albo raczej: cała możliwa nauka dotyczy samej kurtyny, którą wystarczy prześledzić wystarczająco daleko i dokładnie, trzymając się jej powierzchni, aby wywrócić ją na nice, tak by prawa strona stała się lewą i na odwrót[11].

Pfeifer działa tak, aby wytrącić czytelnika z rutynowych wycieczek od znaczącego do znaczonego; wyraża się klarownie: „znaczonego nie będzie, jeśli bardzo państwu zależy, proszę je sobie zrobić samemu". Bardziej niż na przekazaniu jasnego komunikatu zależy mu raczej na przekomponowaniu relacji między znakami, bo jego nieokreślona, chwiejna, „płaska" rycerskość wpada w sam środek spójnej struktury, w której każdy element ma swoje wyznaczone miejsce, i tym samym zmusza owe elementy do zajęcia stanowiska wobec nowego, dynamicznego – co uwidacznia się teraz w pełnej krasie – układu. Ujawnia się tu niestabilność wiersza i jego maszynistyczny charakter, o którym tak często zapominamy: każdy segment tekstu nieustannie pracuje, oświetla inne segmenty i jest przez nie oświetlany. Stateczny wykres wertykalnych ruchów znaczenia (im głębiej, tym lepiej) zastępuje horyzontalny ruch znaczeń „afektujących" się wzajemnie (im więcej kombinacji na płaszczyźnie, tym lepiej). Modernizm zweryfikował model sytuacji czytelniczej poprzez uznanie, że wiersz jest, a nie znaczy. To jednak nie wystarcza: wiersz nie tylko jest, ale i działa – tak wewnątrz swojego układu, jak i na zewnątrz. Figura rycerza w utworze zachowuje się jak sprawna nomadyczna maszyna wojenna, bowiem kwestionuje istniejące między literackimi kodami sztywne granice – nie wymaga żadnej podkładki w postaci „ciągłości tradycji", aby mogła zostać uruchomiona.

Nie sposób przeoczyć, że Pfeifer wciela się tym samym w pewnym sensie w rolę filozofa: wprowadza do systemu pojęcia, które zmieniają położenie i funkcje innych pojęć w obrębie tegoż systemu. W takich tekstach jak *na wieży* widać to doskonale, daje on bowiem nadzieję na ostateczną zmianę tak paradygmatu twórczego, jak i recepcyjnego: być może tak właśnie wypiera się despotyczne „interpretować!" na rzecz ożywczego „eksperymentować!".

---

[11] Tamże, s. 26.

PRZEMYSŁAW KULIŃSKI

W co gra poeta? O *Chirurgii ogólnej* Filipa Wyszyńskiego

Chirurgia ogólna

To są straszne wakacje, odkąd
już nie mam matki.
Cały dzień gram w butelkę.
Flaszka za flaszką.
Alkoholem wypełniam wnętrze.
Wpuściłem ojca do rzeki,
skakał jak dzieciak w kałuży.
Dzisiaj jest starszy niż
deszcz, starszy niż moje
mieszkanie, gdzie z dachu
płynie i kapie. Wciąż
przechodzimy samych siebie,
na okrągło. Wczoraj
widziałem, jak śpisz, ten sen
mógł nie kończyć.
Chcę ci pokazać miejsce,
gdzie nie musiałem dorosnąć.
To bardzo blisko,
możesz zostać w łóżku.
Kocham cię o wiele mniej,
gdy mówisz o śmieci,
przestaję na ciebie uważać,
kiedy zamkniesz oczy.
Traktuj mnie jak powietrze,
nie zwracaj na mnie uwagi,
tylko wciąż wdychaj,
wydychaj, bo jestem
słabo widzialny.
Noc w noc oglądam papierosa,
krople wódki na twojej
pościeli i niebo całe w gwiazdach.
Wszystko ciemnieje

na moich oczach. I wszystko
jest przez chwilę sobą,
na całego.
I to już cała prawda[1].

1.

Filip Wyszyński należy do grona poetów, którym – mówiąc niezbyt wyrafinowanym językiem – po prostu się udało. Jego poetycki talent został dostrzeżony przez Biuro Literackie na kilka lat przed oficjalnym debiutem książkowym[2], bowiem w roku 2010 poeta znalazł się w gronie laureatów projektu *Połów 2010*[3]. Przewodnią ideę owego konkursu (bo chyba w takich kategoriach należy rozpatrywać kolejne edycje *Połowu*) stanowi odkrywanie i promowanie nowych nazwisk w poetyckim obiegu, poprzez wydawanie wierszy laureatów w postaci zbiorowej antologii.

Autora *Najśmielszego protestanta* należy jednak włączyć w szereg młodych autorów, którym udało się zostać laureatami konkursu Biura Literackiego, a następnie – w przypadku Wyszyńskiego miało to miejsce trzy lata później – wydać w tej samej oficynie swój oficjalny debiut książkowy[4].

W jednym z wywiadów, jakiego poeta udzielił Katarzynie Kaczmarek tuż po zakończeniu kolejnej edycji Połowu a jeszcze przed oficjalnym debiutem, tak oto komentuje temat artystycznych inspiracji dla własnej twórczości:

> Wiersze brytyjskich poetów stanowią dla mojej twórczości jakiś archetyp. Może niekoniecznie twórcy tacy jak Brian Jones czy Andrew Motion, ale zafascynowali mnie D.J. Enright, Simon Armitage i Glyn Maxwell. Poezja brytyjska jest dla mnie drugą poezja na świecie, zaraz po amerykańskiej[5].

---

[1] F. Wyszyński, *Chirurgia ogólna*, [w:] tegoż, *Skaleczenia chłopca,* Wrocław 2012, s. 24.

[2] Mowa oczywiście o przywoływanym już tomiku *Skaleczenie chłopca*, który stanowi debiut i jedyną jak dotąd oficjalną publikację książkową Filipa Wyszyńskiego. Jako ciekawostkę dodam tylko, że z towarzyskiej rozmowy, jaką odbyłem swego czasu z Mariuszem Grzebalskim, udało mi się dowiedzieć, że młody poeta proponował jakiś czas temu nowy zestaw wierszy oficynie wydawniczej Wojewódzkiej Biblioteki i Centrum Animacji Kultury.

[3] Wyszyński opublikował wtedy zestaw wierszy zatytułowany *Strzeżone plaże*, który ukazał się w antologii *Poetyckie debiuty 2010*. Niestety, nie udało mi się dotrzeć do tejże publikacji.

[4] Do tego samego grona „elitarnych debiutów" należałoby zaliczyć chociażby takie nazwiska jak: Julia Szychowiak, Katarzyna Fetlińska, Martyna Buliżańska czy Szymon Słomczyński.

[5] F. Wyszyński, *Ponownie nazywać to, co już zostało nazwane*, rozm. przepr. Katarzyna Kaczmarek, http://portliteracki.pl/przystan/teksty/ponownie-nazywac-to-co-juz-zostalo-nazwane, dostęp: 29.09.2015.

Przywołuję ten fragment nie bez podstaw. Wśród głosów krytycznych, które towarzyszyły *Skaleczeniu chłopca*, najczęściej bowiem pojawiały się z goła zupełnie inne nazwiska, jakoby patronujące tej poezji. Wydaje się, że najpełniejsze podsumowanie krytycznoliterackiego rezonansu wokół utworów Wyszyńskiego z debiutanckiej książki, odnaleźć można w wypowiedzi Janusza R. Kowalczyka:

> Jest w tych szorstkich, niepokornych wierszach ten sam rodzaj bezkompromisowości, jaki pamiętamy z młodzieńczych tomików Andrzeja Bursy, Rafała Wojaczka czy Edwarda Stachury, żeby ograniczyć się do kręgu tak zwanych kaskaderów literatury[6].

Słowo klucz (a może jedynie słowo wytrych?) stanowi w cytowanej wypowiedzi przywołana „bezkompromisowość", która miałaby wskazywać na powinowactwo poezji Filipa Wyszyńskiego z wierszami polskich „poetów przeklętych". Problematyczność przytoczonego fragmentu polega na tym, że podrzucony przez autora trop literacki nie znajduje jakiegokolwiek zaplecza badawczego, i ogranicza się tym samym do nie nazbyt przejrzystego frazesu, którego funkcjonalność bardziej sprowadza się do roli *blurba,* aniżeli wypowiedzi krytycznej na temat *Skaleczenia chłopca*. Mniemam zresztą, że nie lada gratką dla krytyków i badaczy byłoby podtrzymanie (obronienie?) w szerszym omówieniu tezy o szczególnie silnych łączeniach na linii: twórczość Wyszyńskiego – twórczość Stachury, nawet jeśli *leitmotiv* takiego szkicu stanowić miałaby, cytując po raz kolejny Kowalczyka, owa „bezkompromisowość".

W niniejszym artykule – poza możliwie pełnym i krytycznym omówieniem jednego z wierszy Wyszyńskiego – postawiłem sobie za cel nie tyle deprecjacje już przyjętych ustaleń dotyczących twórczości autora *Ginekologii*, lecz zasugerowanie pewnych nowych ścieżek interpretacyjnych, które mogą – choć wcale nie muszą – stać się zarzewiem ponownej dyskusji nad utworami autora *Skaleczenia chłopca*. Innymi słowy: w moim szkicu nie noszę się z zamiarem chociażby restrykcyjnego „odwojaczkowienia" tych wierszy, lecz wskazania – na przykładzie tekstu *Chirurgia ogólna* – pewnych miejsc w przestrzeni tekstu, które są (lub mogą być) przyczynkiem do twórczości poety z Mikołowa, ale także mogą stanowić reminiscencje z zupełnie innego kręgów liryki.

Czym podyktowany jest wybór wiersza *Chirurgia ogólna* jako przedmiotu autorskiej analizy? Nie chciałbym już w tym miejscu udzielać jednoznacznej odpowiedzi na tak postawione pytanie. Sugestia

[6] Fragment wypowiedzi badacza zaczerpnąłem ze źródła internetowego: http://culture.pl/pl/dzielo/filip-wyszynski-skaleczenie-chlopca, dostęp: 29.09.2015.

wdzięcznej lektury krytycznej utworu czy wyeksponowanie szczególnych walorów poetyckich tekstu, które mogły zaważyć na wybraniu przeze mnie *Chirurgii ogólnej*, na tym etapie szkicu powinny raczej budzić słuszne podejrzenia o uprawianie retorycznego pustosłowia. Pozostaje więc tylko żywić nadzieję, że dalsza część tekstu w pełni odsłoni i wytłumaczy mechanizmy mojego wyboru czytelniczego i badawczego zarazem.

2.

Chirurgia ogólna rozpoczyna się wyrazistym, niepokojącym wyznaniem podmiotu mówiącego w wierszu: „To są straszne wakacje, odkąd/ już nie mam matki". Pierwsza, intuicyjna lektura przytoczonego dwuwersu może nasuwać skojarzenia, że jest to zapowiedź utworu w dalszej części traktującego o micie zburzonej arkadii dzieciństwa, co spowodowane zostało śmiercią/odejściem matki. Refleksja – co już zaznaczyłem – czysto intuicyjna. Nie bez powodu jednak należałoby się bliżej przyjrzeć figurze matki, którą Wyszyński posługuje się w swoim wierszu. To, że jest to motyw może nie tyleż obsesyjny, co jednak nader często powracający w tej poezji, przekonują inne utwory pomieszczone w *Skaleczeniu chłopca*. I tak np. w *Pigularzu* poeta jedynie wzmiankuje: „Ojciec pigularz, matka lekarka"[7]. W *Miłości w stanie wskazującym* matka staje się już mianownikiem płciowości: „Bawiliśmy się w mamę i tatę"[8]. Natomiast utworem korespondującym z *Chirurgią ogólną* jest wiersz *Utrata matki*, w którym tytułowy imiesłów w tekście zostaje „objaśniony" przez czasowniki dokonane („się skończyła", „umarła"):

> Matka miała suchoty,
> szedłem do niej przez bagno,
> kałuże , mokradła i ona się
> skończyła, umarła.

Przywołany przeze mnie fragment mógłby więc sugerować, jak należałoby odczytywać otwierający *Chirurgię ogólną* dwuwers: śmierć (czas żałoby, traumy) to kontrapunkt dla okresu wakacji (czas radosny, sielski), które w tekście zostają dopełnione epitetem „straszne"[9].

Nie będzie przesadnym stwierdzenie, że tak na dobrą sprawę należałoby zupełnie odrębny szkic poświęcić figurom: ojca, rodziców czy domu w wierszach Wyszyńskiego. Szczególnie ważną w tej twórczości,

---

[7] F. Wyszyński, dz. cyt., s. 19.

[8] Tamże, s. 36.

[9] Dodatkowym argumentem, który przemawia za traktowaniem wypowiedzi podmiotu mówiącego („nie mam matki") jako mówienia o śmierci matki, jest układ wierszy w obrębie tomiku: *Chirurgię ogólną* poprzedza *Utrata matki* właśnie.

i jak gdyby syntetyzujące pozostałe z wymienionych pojęć, jest szeroko pojęta kategoria domu (wymiennie: „mieszkania"). Ze względu na problemowość tematu, zasygnalizuje jedynie, że w debiutanckim tomiku Wyszyńskiego dom występuje zarówno jako przestrzeń architektoniczna, jak i przestrzeń oniryczna, wyobrażeniowa. Na tego rodzaju binarną opozycję w eksploatowaniu tegoż motywu w literaturze, uwagę zwracał Gaston Bachelard, pisząc: „Dom snów to wątek głębszy niż dom rodzinny i głębszym odpowiada potrzebom. Dom rodzinny dlatego odgrywa tak istotną rolę, że odpowiada inspiracjom głębszym, intymniejszym"[10]. Nie ma więc wątpliwości, że jest to obszar twórczości Filipa Wyszyńskiego wymagający krytycznego opracowania przy pomocy narzędzi badawczych nie tylko z zakresu literaturoznawstwa, ale także np. psychoanalizy.

Należałoby jednak powrócić do tekstu wiersza. Pierwsza zwrotka, która tak jak pozostałe strofy ma układ czterowersowy, zostaje dopełniona językowo-znaczeniową grą, zbudowaną w oparciu o zwrot: *grać w butelkę*. „Cały dzień gram w butelkę. / Flaszka za flaszką" – zgrabną metaforę alkoholowego cugu, w jaki zdaje się popadać „ja" liryczne, semantycznie dopełnia wers rozpoczynający zwrotkę kolejną: „Alkoholem wypełniam wnętrze". W kolejnych linijkach wiersza pojawiają się tropy szczególne dla tej poezji, o czym już pisałem wcześniej: postać ojca oraz mieszkanie:

> Wpuściłem ojca do rzeki,
> skakał jak dzieciak w kałuży.
> Dzisiaj jest starszy niż
>
> deszcz, starszy niż moje
> mieszkanie, gdzie z dachu
> płynie i kapie.

Obraz rodem z freudowskiego dyskursu? Czy „ja" liryczne próbuje pozbawić siebie – świadomie – ojcowskiego bohatera, zanegować jego istnienie? Można założyć, że w istocie tak jest: podmiot mówiący w wierszu stara się uzyskać (odzyskać?) swoją suwerenność, która spełnia podobną funkcję, co kompleks Edypa u Freuda[11]. Dzieję

[10] G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] tegoż, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, Warszawa 1975, s. 303.

[11] Grzegorz Petrek w swoim artykule Wyrok *Rafała Wojaczka jako kres możliwości podmiotu* w podobnym tonie wypowiadał się na temat wewnątrztekstowych transgresji lirycznego „ja" w wierszu poety z Mikołowa, pisząc o: „dokonywanej przez podmiot próbie autonomizacji względem instancji autora (ojca), o pragnieniu osiągnięcia statusu suwerenności, mającym tę samą funkcję, co kompleks Edypa w teorii freudowskiej"; Zob. G. Petrek, Wyrok *Rafała Wojaczka jako kres możliwości podmiotu*,

się tak najpierw za sprawą trywializacji ojcowskich emocji i sprowadzenia ich do kategorii dziecięcych reakcji („skakał jak dziecko w kałuży"), by następnie postępujący proces starości ująć w ramy „deszczowej" metafory („Dzisiaj jest starszy niż deszcz").

Trudno w pierwszych strofach wiersza zidentyfikować adresata lirycznej wypowiedzi podmiotu mówiącego w wierszu. Sytuacja jednak ulega diametralnej zmianie, kiedy poetycka narracja w wierszu, jak dotąd prowadzona w pierwszej osobie liczby pojedynczej, na moment ulega zachwianiu: „Wciąż przechodzimy samych siebie, / na okrągło", aby następnie przejść w wypowiedź skierowaną do lirycznego „ty", skądinąd bardzo intymną, eksplorującą subtelne pokłady języka:

> Wczoraj
> widziałem, jak śpisz, ten sen
> mógł się nie kończyć.
> Chcę ci pokazać miejsce,
> gdzie nie musiałem dorosnąć.
> To bardzo blisko,
> możesz zostać w łóżku.

Ponury, traumatyczny ton pierwszych trzech zwrotek zostaje więc przełamany przez delikatne, prawie że „wyszeptane" wersy kolejnych strof. Pozostaje wyłącznie jedna wątpliwość: do kogo zwraca się „ja" liryczne? W cytowanym już wcześniej przeze mnie tekście Janusza R. Kowalczyka pojawia się zdanie następującej treści: „Wyszyński nie ukrywa bowiem swojej homoseksualnej orientacji, co jego otoczenie nie zawsze potrafi przyjąć ze zrozumieniem"[12]. Paweł Kaczmarski również wskazuje na homoerotyczny charakter debiutanckich wierszy poety:

> Jednak najbardziej – i najbardziej pozytywnie – zaskakuje w wierszach Wyszyńskiego subtelne, wyważone, niekiedy czułe, a niekiedy bardzo błyskotliwe i ironią podszyte rozegranie wątków homoerotycznych; nie ma w nich nic agresywnego i wulgarnego, ale również nic niepotrzebnie eufemistycznego i zawiłego[13].

Potwierdzenie sądów badaczy odnaleźć można w kilku wierszach z tomiku *Skaleczenia chłopca*, ażeby przywołać chociażby *Kochanego brata* czy *Mojego rodzinnego doktóra*, w których – jak się wydaje – idiom

---

https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/12279/1/Pertek.pdf, dostęp: 29.09.2015.

[12] Http://culture.pl/pl/dzielo/filip-wyszynski-skaleczenie-chlopca, dostęp: 29.09.2015.

[13] Na cytowany fragment wypowiedzi Pawła Kaczmarskiego natknąłem się w sieci, podaję więc stosowny link do źródła internetowego: http://portliteracki.pl/festiwal/wydarzenia/filip-wyszynski-marta-podgornik-i-bohdan-zadura/, dostęp: 29.09.2015.

homoseksualnego doświadczenia, niczym nieskrępowany, przybiera pełną miarę:

> Po raz kolejny pokochałem
> twojego brata z diastemą
> a mogłem zbierać znaczki.
> To było takie trudne[14].
> Jesteś za piękny, żeby być
> blisko. Jak wtedy, gdy
> osłuchujesz pacjentów.
> Ode mnie też masz dźwięki[15].

W świetle przedstawionych opinii krytyków i tekstowych dowodów na potwierdzenie owych tez, aż trudno przejść obojętnie wobec zatarcia przez Wyszyńskiego płciowej tożsamości lirycznego „ty" w *Chirurgii ogólnej*. Jak odczytywać najpierw zręcznie przeprowadzony poetycki *coming out*, który następnie zostaje „spacyfikowany" przez język heteroseksualnej poprawności? Jedna ze ścieżek interpretacyjnych wiedzie przez spostrzeżenia Mariana Bieleckiego dotyczących funkcjonowania homoerotycznego dyskursu w zapiskach Białoszewskiego. W poświęconym temu zagadnieniu artykule pt. *Wyjście z szafy* pisze, że autor *Szumów, zlepów, ciągów* najczęściej „o homoerotycznym doświadczeniu mówi w języku heteroseksualizmu i stać go jedynie na typowy zabieg rekontekstualizacji i sakralizacji przedmiotu opisu"[16]. Tropy, o których wspomina Bielecki, można dostrzec w przedostatniej zwrotce *Chirurgii ogólnej*, w której percypowanie łóżkowej przestrzeni (pustej czy też nie?), podglądanie niewielkich kropli wódki na posłaniu, zostaje na równi zestawione z oglądaniem gwiazd na nocnym firmamencie, zaś tekstowe „wszystko", objawiając swoją prawdziwą istotę, prawdziwy sens, staje się zupełnie przezroczyste, czytelne, definiowalne.

Z drugiej strony transgresję lirycznego „ty" (przejścia od podmiotu zbiorowego – „przechodzimy samych siebie" – do wyraźnie zarysowanych form leksykalnych wskazujących na adresata wypowiedzi) w *Chirurgii ogólnej* można odczytywać, i do takiej syntezy skłaniałbym się bardziej, jako zabieg uniwersalizujący. Przekonująco na ten temat pisał Tomasz Kaliściak w swoim szkicu pod znamiennym tytułem *Przechodzenie przez płeć. O transpłciowych strategiach w literaturze polskiej*:

> Tanspłciowe tendencje wydają się łatwiejsze do uchwycenia w poezji, której ważną rolę odgrywa jednak pseudonimizacja znaczeń i emocji. Tutaj łatwiej ukryć płeć podmiotu mówiącego, czy też adresata wypowiedzi, uzyskując

[14] F. Wyszyński, dz. cyt., s. 6.
[15] Tamże, s. 10.
[16] M. Bielecki, *Wyjście z szafy*, [w:] tegoż, *Kłopoty z innością*, Kraków 2012, s. 116.

> w ten sposób uniwersalne znaczenie tekstu. Problem nie polega tu jednak na wymazywaniu różnic płciowej czy seksualnej, lecz na heteronormatywnym pojmowaniu samej uniwersalności. Bo przecież „uniwersalne" nie znaczy tego samego, co „heteroseksualne". Heteroseksulaność może być jednym z wielu możliwych wariantów uniwersalności, którą należałoby jednak rozumieć w porządku transpłciowym, czyli poza kategoriami płci i różnicy seksualnej[17].

W świetle powyższych stwierdzeń należałoby więc powiedzieć, że Wyszyński wcale nie stara się o zatarcie płciowej tożsamości lirycznego „ty". W omawianym przeze mnie utworze dokonuje się raczej zatarcie granicy pomiędzy tym, co heteroerotyczne i homoerotyczne, zarówno w przestrzeni tekstowej (językowej), jak i poza nią.

3.

W tkankę wiersza Wyszyńskiego jest również wpisany pewnego rodzaju katastrofizm, rozpad, przesilenie, które stopniowo unaoczniają się czytelnikowi w budowanych przez poetę paradoksalnych, antytetycznych zdaniach. Autor *Skaleczenia chłopca* w jednym z wywiadów powiedział nawet, że: „[…] mówiąc najkrócej: katastrofizm też jest po prostu jakimś sposobem mówienia, który pasuje mi do strofy. Katastrofizm jest dla mnie stroficzny"[18].

W omawianym przeze mnie wierszu „ja" liryczne stara się przekonać:

> Kocham cię o wiele mniej,
> gdy mówisz o śmierci,
> przestaję na ciebie uważać,
> kiedy zamkniesz oczy.

Słychać tutaj dalekie echo polemiki z jedną z miniatur Krystyny Miłobędzkiej: „kocham cię razem z twoją śmiercią"[19]. Wyszyński jak gdyby neguje egzystencjalną (i językową) świadomość istnienia końca. Ciekawie w tym kontekście rzecz ma się z dwuwersem: „przestaję na ciebie uważać,/ kiedy zamkniesz oczy". Skąd użycie w konstrukcji zdania

---

[17] T. Kaliściak, *Przechodzenie przez płeć. O transpłciowych strategiach w literaturze polskiej*, [w:] *Literatura i perwersje. Szkice o literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. B. Gutowska i A. Nęcka, Katowice 2013, s. 16-17.

[18] F. Wyszyński, *Miejsce pomiędzy arkadią a katastrofą*, [online], rozm. przepr. Przemysław Rojek, http://portliteracki.pl/przystan/teksty/miejsce-pomiedzy-arkadia-a-katastrofa/, dostęp: 29.09.2015. Celowo w swoim szkicu nie dokonuje gruntownej analizy wiersza pod kątem jego budowy wersyfikacyjnej. Dlaczego? Przyjąć bowiem można to, co mówi Wyszyński, ale nie sądzę, aby *quasi*-klasycyzująca forma *Chirurgii ogólnej* determinowała w szczególny sposób treści zawarte w wierszu.

[19] K. Miłobędzka, *kocham cię razem…*, [w:] tejże, *Po krzyku*, Wrocław 2005, s. 34.

podrzędnie złożonego form czasownika dokonanego („zamkniesz") i niedokonanego („przestaję"), które się wydają ze sobą kompletnie nie współgrać? Dlaczego Wyszyński nie posłużył się imiesłowem, tworząc tym samym – semantycznie i brzmieniowo – spójne zdanie: „przestanę na ciebie uważać, / kiedy zamkniesz oczy"? Równie dobrze mógł użyć formy niedokonanej czasownika „zamykać" i w rezultacie oba wersy szóstej strofy wyglądałyby (brzmiałyby) tak: „przestaję na ciebie uważać, / kiedy zamykasz oczy".

Wyszyński nie tyle jednak deprecjonuje pewne reguły gramatyczne, lecz umiejętnie gra przerzutnią i regułami interpunkcyjnymi, wydobywając nowe odczytanie. Jeszcze raz stosowny cytat z wiersza:

> Kocham cię o wiele mniej,
> gdy mówisz o śmierci,
> przestaję na ciebie uważać,
> kiedy zamkniesz oczy.

Wers rozpoczynający się od słów: „Kocham cię…" zamyka ostatnią zwrotkę, co konstytuuje porządek czterowersowych strof w wierszu. Mimowolnie jednak zdanie to szuka dopełnienia w zwrotce następnej, stąd fraza: „Kocham cię o wiele mniej, // gdy mówisz o śmierci". Można jednak spróbować innego czytania, wyrzucając poza nawias lektury wers z poprzedniej strofy i w ten oto sposób wybrzmiewa zdanie: „gdy mówisz o śmierci, przestaję na ciebie uważać". Oczywiście, problem stwarza umiejscowienie ostatniej linijki w tak zbudowanej interpretacji, ale jednocześnie dowodzi ona, że podmiot mówiący odrzuca – na wszelki sposób – świadomość śmierci w każdym jej wymiarze. Próbą jej przezwyciężenia jest całkowite zespolenie się z obiektem pożądania, gdzie erotyczne uniesienie przybiera formę procesu oddychania:

> nie zwracaj na mnie uwagi,
> tylko wciąż wdychaj,
> wydychaj, bo jestem
> słabo widzialny

„Jestem może bledsza, / trochę śpiąca, trochę bardziej milcząca, / lecz widać można żyć bez powietrza"[20], konstatowała w jednym ze swoich najsłynniejszych wierszy Pawlikowska-Jasnorzewska. Autor *Skaleczenia chłopca* zupełnie inaczej ustawia sytuację liryczną w swoim wierszu, dowodząc, że miłosne uczucie nabiera znaczenia imperatywu, bezwzględnej instancji, jedynej ścieżki ucieczki przed agonią.

[20] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Miłość*, [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1985, s. 47.

„I to już cała prawda", pisze w ostatnim wersie Wyszyński. Owa prawda to nośnik istoty rzeczy, ich esencji. Tytułowa chirurgia ogólna staje się niczym innym jak eksplorowaniem tkanki rzeczywistości, i dochodzeniem przez to do elementów najistotniejszych, budulcowych, epistemologicznie najważniejszych. A co pozostaje nadrzędną z prawd? Poeta przekonuje nas, że towarzysząca nam od pierwszych wersów *Chirurgii ogólnej* śmierć (śmierć matki), wzbudzająca w nas czasem poczucie lęku, a czasem egzystencjalnej stagnacji, może zostać – choćby na moment – wyparta przez miłosny akt, pojmowany nie tylko jako fizyczne zbliżenie, ale także wypełniające go uczucia, gesty, słowa.

4.

Zastanawiając się nad podsumowaniem niniejszego artykułu, uznałem, że dość efekciarskim zabiegiem, choć niepozbawionym racji, będzie uczynienie jako résumé swojego szkicu słowa Aldony Kopkiewicz na temat debiutu Filipa Wyszyńskiego: „Mam nadzieję, że autor nie pije tyle, ile w wierszach, i że będzie się dalej rozwijał"[21]. Trudno orzec, czy autor Skaleczenia chłopca w ogóle pił albo nadal pije tyle, ile podmiot mówiący w jego utworach. Jeszcze większą trudność przysparza powiedzieć cokolwiek o rozwoju tego poety. Od momentu debiutu – wydawnicza cisza[22]. Skaleczenie chłopca zapowiadało wejście do literackiego obiegu poety z roczników 90. o dużej samoświadomości literackiej, niestroniącego od *quasi*-klasycyzujących form wiersza i żonglowania rozpoznawalnymi kliszami. I te cechy poezji Wyszyńskiego niewątpliwie ogniskują się w wierszu Chirurgia ogólna. Interpretacja wybranego przeze mnie utworu miała być więc czymś w rodzaju próby syntetycznego i krytycznego jednocześnie opracowania opinii na temat twórczości autora Skaleczenia chłopca w oparciu o tenże utwór. Przede wszystkim całość miała być propozycją spojrzenia na autora Matki odchodzi jako na poetę wyrazistego w artystycznym komunikacie, niewątpliwie ciekawie się zapowiadającego w momencie debiutu.

No właśnie, wciąż ciekawie się zapowiadającego, przynajmniej tyle można stwierdzić po lekturze jego debiutanckiego tomiku i jak dotąd jedynego. W jaką stronę ewoluuje ta twórczość, i czy w ogóle taki proces będzie miał miejsce w tej poezji – już tylko sam Wyszyński raczy wiedzieć.

---

21 A. Kopkiewicz, *Sezon*, http://www.dwutygodnik.com/artykul/3889-sezon.html, dostęp: 30.09.2015.

22 Z sygnałów świadczących o aktywności twórczej Wyszyńskiego należałoby odnotować opublikowanie w sieci fragmentu niewydanej jak dotąd powieści pt. *Granat*, podaję więc stosowny adres strony internetowej: http://portliteracki.pl/przystan/teksty/fragment-powiesci-granat/, dostęp: 30.09.2015.

KLAUDIA MUCA

Podmiot w nienadejściu. Na marginesie wiersza *całe znikanie naraz* Urszuli Kulbackiej

Podobno z perspektywy fizyki jesteśmy zupełnie przezroczyści. I więcej w nas próżni niż materii.

Marcin Orliński, *Próżnia* (z tomu *Tętno*)

W jednym z wywiadów Marcin Orliński charakteryzuje swoją poezję za pomocą przymiotnika „odważna"[1]. Chodzi nie tylko o odwagę, jaką jest wypowiadanie się za pomocą wiersza – formy niejako ze swojej istoty ciążącej ku jednostkowej optyce wypowiedzi (ważne jest to, co myśli „ja"; ta optyka jest podstawowa dla recepcji poezji), wymuszającej na wypowiadającym się wzięcie odpowiedzialności za tekst – lecz także o odwagę „powtarzania niepowtarzalnego", czyli mierzenia się z doświadczeniami, które są jednokrotne. Tekst zyskuje wówczas funkcję rewizyjną (jest wypowiedzią wokół lub na temat tego doświadczenia) i analityczną (tekst jest próbą nadania znaczenia temu doświadczeniu).

Te ogólne uwagi o odwadze (w) poezji można także odnieść do twórczości Urszuli Kulbackiej. Wypowiedź Orlińskiego pojawia się tutaj jako pewien trop interpretacyjny; nie chodzi o porównanie poetyki Kulbackiej i poetyki autora *Tętna*. Cel tego tekstu jest znacznie mniej maksymalistyczny: mój tekst będzie analizą tylko jednego wiersza z tomu *tanzen, tanzen – całego znikania naraz*:

całe znikanie naraz

drzemała w swoim nienadejściu, a sen jej był i nie jednocześnie.

obrzydzenie przychodzi od razu, od pierwszej zdartej skórki,
pod którą dostaje się brud. w tej rance wrze jak w stołówce.
odgrzewanie

[1] *Nagła użyteczność wyszczerbionych słów. Z Marcinem Orlińskim rozmawia Maciej Topolski*, „Rita Baum" 2011, nr 20, s. 60.

wprawia się jak wesele – wystawnie i dla obcych. kiedy okazuje się,
że czegoś nie można przełknąć, następuje projekcja światełek i pustych
[gardełek
i nawet nie chodzi o smak, bo gdzie indziej słychać brzęki, a tu
[narastają

obrzęki, obrzęki. właśnie tak bada się odruchy. przez wbijanie szpilki
w zimowiska i błazenadę zaszyfrowaną w bliznach, w rozbieranie
[do niczego
i ubieranie po niczym. wszystko to już teraz należy do śmierci. przez
[zasiedzenie

w dziwnej wierze, w której koty erwina biegają i nie jednocześnie
(erwin to ten nieznośny kuzyn. Pogódź się z nim, no pogódź)[2].

Odwaga Kulbackiej ma kilka wymiarów. Najbardziej oczywisty i najważniejszy związany jest z odwagą nieskrępowanego metaforą, uchylającego się tabu, odpornego na poetyckie mody i dykcje mówienia o doświadczeniach negatywnych takich jak śmierć, lęk, stany depresyjne, ból, uczucie braku, nicość. To poezja doświadczeń psychosomatycznych, które określa się wprost, bez omówień; to opisy stanów, w jakich znajduje się podmiot u progu autoidentyfikacji (dorastania); to wreszcie konsekwentne, realizowane już w debiutanckich *Rdzennych mieszkańcach*, poetyckie krążenie wokół tematów odchodzenia, wytracania się istnień, materialnej oczywistości (materię można zmierzyć, dotknąć, zniszczyć) i duchowych, subiektywnych paradoksów. Temu krążeniu towarzyszy dość powszechne dzisiaj – 115 lat po *Objaśnianiu marzeń sennych* Freuda – rozpoznanie radykalnej i nieredukowalnej nieprzejrzystości ludzkiego wnętrza. Wiersze Kulbackiej nie są tylko poetyckim potwierdzeniem tego faktu. Rozgrywają się (tak jak rozgrywa się jakaś akcja) w przestrzeni potencjalności, w „nienadejściu", przed ujawnieniem się „ja" – świadomego siebie podmiotu, który wypowiada się we własnym imieniu i jest w stanie ponieść wszystkie konsekwencje tej wypowiedzi. Wiersze niczego nie rozjaśniają, raczej komplikują i zaciemniają, proponując bardzo różne sposoby przedstawień tej nieprzejrzystości (metafory, sposób obrazowania, język itd.). W *całym znikaniu naraz* jest jeszcze „ciemniej" – wstręt wobec ciała przenosi się na materię w ogóle; jego przedmiotem staje się to, na co nie ma się wpływu, co – niezależnie od wysiłku włożonego w rozumienie – nie daje się pojąć. Tym czymś jest „nic" i „coś", brak istnienia i istnienie potencjalne, podmiotowa niepewność i naukowy fakt, w który trzeba wierzyć. Ten wiersz się rozwija, ma swoją dynamikę i punkty zwrotne. Dziwny sen bohaterki kończy się gwałtownym przebudzeniem, które sprawia ból (cielesny

[2] U. Kulbacka, *całe znikanie naraz*, [w:] tejże, *tanzen, tanzen*, Łódź 2014, s. 25.

i egzystencjalny). Koniec nie jest rozwiązaniem, nie nadaje sensu temu, co działo się wcześniej, niczego nowego nie ujawnia. Wyjściowy stan ontologicznej niepewności nie ulega zmianie.

Wstręt, granica i błazenada

Czy można być i nie być jednocześnie? Z punktu widzenia fizyki – raczej nie; z punktu znajdującego się gdzieś w świadomości podmiotu – tak, taki stan jest możliwy. To stan graniczny między snem a jawą, stan zmieszania tego, co wyłania się przed na wpół przymkniętymi powiekami, i tego, co kłębi się w świadomości nieprzebudzonego do końca „ja"; to – zgodnie z określeniem z *całego znikania*… – drzemka, czyli zawieszenie zawierające w sobie dwie możliwości: nieistnienia (sen, „wyłączenie" samoświadomości, czasowa luka w egzystencji) lub istnienia (przebudzenie, odzyskanie samoświadomości, powrót czasowości). Ona – bohaterka tego wiersza (nie podmiot, a przedmiot, o którym się opowiada) – zapadła w tego rodzaju drzemkę i trwa w „nienadejściu". Ten piękny neologizm sugeruje potencjalność, pewien brak i zaprzeczenie („nie-"), ale jednocześnie zawiera w sobie obietnicę jakiegoś rozstrzygnięcia – możemy założyć, że zawieszenie, o którym była mowa wyżej, to stan przejściowy i konieczny jest wybór stanu „na stałe": istnienia lub nieistnienia.

Powyższy akapit jest rozwinięciem, czymś w rodzaju przypisu do pierwszego wersu *całego znikania naraz*, który jest wyraźnie oddzielony od pozostałych części wiersza, najmniej konkretny i najbardziej tajemniczy (zagadka bycia i nie-bycia wyjaśnia się na końcu). Po rozpoznaniu stanu, w jakim znajduje się bohaterka, pojawia się kilkuwersowa narracja o obrzydzeniu. Jego przedmiotem staje się zranione ciało, które traci swoją integralność – powierzchnia skóry zostaje naruszona, dostaje się pod nią to, co pochodzi z zewnątrz (brud); organizm broni się przed tym niechcianym kontaktem, o czym świadczy reakcja na brud: „w tej rance wrze jak w stołówce". Całe to wrzenie zachodzi na granicy, jaką jest skóra, czyli granicy, która oddziela, tworząc z ciała integralną i osobną całość, i która łączy, umożliwiając kontakt ze światem zewnętrznym za pomocą zmysłów.

Wstręt wobec czegoś „przychodzi od razu", jest gwałtowną reakcją na przedmiot, który wydaje się podmiotowi zagrożeniem, wprowadza ten podmiot w jakiś graniczy stan, zaburzając tożsamościową równowagę. W *Potędze obrzydzenia. Eseju o wstręcie* Julia Kristeva pisze, że „[…] wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne,

mieszane"[3]. Obrzydzenie jest też pozbywaniem się jakiegoś ładunku negatywności, który gromadzi się w „ja" i musi znaleźć jakieś ujście. W *całym znikaniu naraz* pozbywanie się tego ładunku przedstawione jest jako powtarzająca się, metodyczna praktyka, nieustanne „odgrzewanie" rany. W wyniku tego powtarzania zachowanie podmiotu staje się czymś na kształt spektaklu, odgrywanego „wystawnie i dla obcych". Kilka wersów dalej pojawia się fraza, którą można uznać za określenie tego stanu – to „błazenada zaszyfrowana w bliznach", „rozbieranie do niczego i ubieranie po niczym". Podmiot, który okazuje wstręt, odgrywa pewne przedstawienie; jest ono rodzajem autoidentyfikacyjnej praktyki, która opiera się na oddzieleniu podmiotu od przedmiotu abiektalnej reakcji. „Ja" zostaje wyodrębnione, staje się aktorem wstrętu, występuje naprzeciw przedmiotu obrzydzenia i poddane zostaje szczególnego rodzaju badaniu przez wbijanie w ciało szpilki (to kolejna figura naruszenia integralności ciała). Chodzi więc o badanie empiryczne, próbę zmierzenia i oceny zdolności podmiotu do interakcji z otoczeniem („bada się odruchy", czyli reakcje „ja" na bodźce z zewnątrz, jego czucie).

U bohaterki wiersza Kulbackiej ta zdolność czucia otoczenia jest ograniczona ze względu na stan, w jakim się ta bohaterka znajduje – stan „nienadejścia", drzemki, zawieszenia, ontologicznej niepewności. Przedstawienie wstrętu, które rozgrywa się w tym wierszu, nie przynosi *katharsis*, jest ciągle powtarzane, ale nie sposób nawet nazwać i dzięki odpowiedniej nazwie oswoić przedmiotu tego wstrętu. W trzeciej strofoidzie pojawia się nawiązanie do badania lekarskiego (rozbieranie, ubieranie). Diagnozą jest nic – badanie empiryczne nie rozpoznaje reakcji psychosomatycznych, skupia się na ranie jako widocznym znaku jakiejś zmiany w organizmie, ale nie jest w stanie rozpoznać jej źródeł (tych ostatnich nie da się łatwo zbadać i nazwać za pomocą jakiejś ogólnej terminologii). Puenta tego fragmentu wiersza jest taka: „wszystko to już teraz należy do śmierci". To jednak puenta z ciągiem dalszym, oddzielonym kropką i przeniesionym do kolejnej strofoidy.

Wstręt w *całym znikaniu naraz* nie ma konkretnego przedmiotu; można tylko ogólnie określić jego zasięg. Jest to wstręt związany z negatywnym doświadczeniem cielesności i bólu wynikającego z naruszenia ciała przez jakąś zewnętrzność (np. brud czy szpilka lekarza). To doświadczenie jednocześnie pobudza podmiot (powoduje „wrzenie") i rozbija go, burzy tożsamościowy ład[4]. Nie opiera się ono na braku, nie reprezentuje więc melancholijnej tęsknoty za utraconą

---

[3] J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 7. Zob. także: S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie" 2014, nr 1, s. 169-191.

[4] Por. J. Kristeva, dz. cyt., s. 10 i nast.

całością. Wręcz przeciwnie, opiera na nadmiarze, na doświadczeniu proliferacji materialności, czyli narastania jej obecności w świadomości podmiotu; proliferacji zobrazowanej jako obrzęk w wyniku infekcji spowodowanej przez brud, który dostał się pod powierzchnię skóry. To doświadczenie towarzyszy „ja" wyłaniającemu się ze stanu „nienadejścia", skupionemu na rozpoznaniu tego, co empirycznie dane i narzucające się świadomości podmiotu poprzez oczywistość swojego istnienia (można to coś zobaczyć, dotknąć). Wiersz Kulbackiej jednak podaje tę oczywistość w wątpliwość.

Dziwna wiara

Ostatni, kluczowy fragment *całego zanikania naraz*, retroaktywnie porządkujący przedstawioną wyżej interpretację, brzmi:

> wszystko to już teraz należy do śmierci. przez
> zasiedzenie
> w dziwnej wierze, w której koty erwina biegają i nie jednocześnie
> (erwin to ten nieznośny kuzyn. pogódź się z nim, no pogódź).

To fragment, który wymaga przypisu. Kim jest „nieznośny kuzyn" i na czym polega „dziwna wiara"? Kuzynem jest Erwin Schrödinger – austriacki fizyk, matematyk i badacz mechaniki kwantowej. Schrödinger jest autorem eksperymentu myślowego, z którego wynika, że na poziomie molekularnym możliwy jest stan fundamentalnego nieokreślenia istnienia lub nieistnienia cząstek elementarnych. Cząstka znajduje się wówczas w tak zwanej superpozycji – nie jesteśmy w stanie określić i zbadać czy istnieje; możliwe jest tylko myślenie tej ontologicznej nieokreśloności. W swoim eksperymencie fizyk wykorzystał kota, umieścił go w pojemniku z trucizną, pojemnik wyposażył w specjalny mechanizm, który w określonych warunkach miał uwolnić truciznę. Z perspektywy mechaniki kwantowej od momentu zamknięcia pojemnika kot znajduje się w superpozycji („biega i nie jednocześnie"), czyli w stanie zawieszenia, nierozstrzygalności, potencjalności; innymi słowy, jest żywy i martwy jednocześnie (!). Stan nierozstrzygalności jest krótkotrwały, ale bardzo płodny poznawczo, pozwalający pomyśleć byt poza ontologią, jako fenomen jednostkowej świadomości, która jest świadomością kształtującą. „Dziwna wiara" jest więc wiarą w zdolność świadomości do transcendowania materialności (ontologii), przechodzenia w stan zawieszenia, który można potraktować jako wyraz buntu przeciw nietrwałości istnienia i przypadkowości zdarzeń.

W tym kontekście wstręt można interpretować jako rodzaj transgresji materialności, jako „bunt bytu przeciw temu, co mu zagraża"[5], sposób na oddzielenie się od świata. Podmiot w „nienadejściu" także znajduje się w superpozycji, czyli między istnieniem a nieistnieniem; to podmiot, który dopiero się staje, próbuje nawiązać jakiś kontakt z rzeczywistością, ale próby te okazują się nie do końca udane. Wstręt jest więc doświadczeniem pozwalającym na rozpoznanie „ja" w opozycji do czegoś innego; to identyfikacja negatywna, przedstawiona w *całym znikaniu naraz* jako rodzaj powtarzającego się spektaklu, teatru jednego aktora, podejmującego wysiłek autoanalizy i starającego się odseparować od tego, co zewnętrzne.

Wydaje się, że analogia między stanem bohaterki wiersza a stanem cząstek znajdujących się w superpozycji zaznaczona jest celowo. Kulbacka rozpoczyna swój tekst od mikroanalizy obrzydzenia, a kończy nawiązaniem do zjawiska, które dotyczy materii w ogóle. Kuzyn Erwin – jako *pars pro toto* nauk ścisłych – jest nieznośny właśnie ze względu na uniwersalność faktów, które ogłasza światu. „Ja" jest zmuszone te fakty przyjąć i pogodzić się z nimi, choć dotyczą one tylko jednego aspektu jego istnienia.

Przekonanie o konieczności pogodzenia się z tymi faktami kończy *całe znikanie naraz*. To wiersz, który łączy różne postawy poznawcze. Postawa biernej zgody na orzeczenia nauki („pogódź się z nim, no pogódź") sąsiaduje z postawą aktywnego sprzeciwu, jaką jest wstręt, przy czym jest to nie tylko aktywność ciała, które np. cofa się przed czymś, ale także umysłu, który rozpoznaje lub wyobraża sobie jakieś zagrożenie i reaguje na nie. *Całe znikanie naraz* jest tekstem o negatywnym doświadczaniu rzeczywistości, w której mieszają się wątki i osnowy rozmaitych narracji o niej (np. mechanika kwantowa z narracją o wstręcie). To także tekst o „wypełnianiu" się podmiotu w „nienadejściu" tymi narracjami i kolejna odsłona tożsamościowej „błazenady", uzupełnionej o scenę z fizyką molekularną w roli głównej. Tego rodzaju spektakle lubią się powtarzać i nigdy nie jest się na nie spóźnionym.

[5] Tamże, s. 7.

KACPER PŁUSA

Operacja na otwartej książce, czyli *Poza* klasycznym kanonem. O wierszu *Odbicia* Oliwii Betcher

Odbicia[1]

I

opowiem o dniach w których dziecko w lustrze jest jeszcze mądrzejsze
lepsze i pewnie zna ciągi cyfr niezbędnych by zadzwonić do taty – traktuje
wszystkich wedle oczekiwań i nie musi oglądać w samotności ulicy
sezamkowej – patrzy z zainteresowaniem i ma opanowaną
raptowną reakcję na wszelkie światło i ruch w czasie

gdy ja wciąż nie potrafię zabić nawet muchy
wałęsającej się po podłodze czekając na powrót do formy
skrzydełek zmoczonych wodą z rozbitego wazonika

II

opowiadam o dniach które ledwo pamiętam ale przecież nikt
nie rodzi się ofiarą bez powodu spróbuj zmienić jeden element i układanka
pokaże nowy obrazek kaskada spadnie pod innym kątem więc wystarczyłoby

pewnie nie ratować wszystkich bezdomnych psich pokrak
żab zaskrońców i nieudaczników udawać że znosi się spokój osiedla
a może po prostu wyjście na ulicę na minutę

przed przejazdem słynnej ciężarówki nie jest takie konieczne wystarczyło
zapisać się do innego przedszkola nie jechać na obóz w 2007 nie przeszkadzać
czasem znaczy pomagać wystarczyło raz wrócić do domu prostą drogą
albo w ogóle nie wrócić zamiast żyć jakoś zacząć żyć naprawdę

III

przerosło mnie posłuszeństwo dziecko nauczyło się nie wychodzić przed szereg
choć gdyby raz w nim stanęło nikt na pewno nie zbiłby wazonika i umiałabym

[1] O. Bechter, *Odbicia*, [w:] tejże, *Poza,* Szczecin 2015, s. 11.

panować nad głosem paniować w rozmowie z młodszym może mógłbyś
mnie nawet kochać jestem dobra

w gdybaniu gderaniu głodowaniu w końcu jestem
polką malkontencką jestem tym co chcesz widzieć chociaż dziewczynka
z pokoju na strychu to nie jest najgorsza alternatywa ze wszystkich
moich historii a lusterko odbija tylko kolejne lusterko

Kiedy otrzymałem propozycję napisania niniejszego szkicu, zacząłem zastanawiać się, co właściwie jest punktem wspólnym autorów urodzonych po 1989 roku. Czy istnieje silna generacja o głosie czystym, bez fałszywych brzmień? Generacja słyszalna w ogólnopolskim kontekście środowisk literackich współczesnej Polski? Bez wątpienia mamy do czynienia z ważnym momentem historycznym. Transformacja ustrojowa dała początek prawdziwie wolnej Ojczyźnie. Przed ludźmi młodymi otworzyła się szansa korzystania z dobrodziejstw wolnego rynku, później, po wstąpieniu do Unii Europejskiej, swobodnego przemieszczania się. Ktoś być może zapyta: Jak to możliwe, że przemiany polityczne wpłynęły na autorów, którzy dopiero mieli się urodzić? Odpowiedź nasuwa się sama. Poeci roczników 90-tych są pierwszym pokoleniem, które wychowało się już w nowej, odmiennej od czasów systemu totalitarnego, rzeczywistości. Tak tę kwestię w manifeście widzi Rafał Różewicz:

> Czy *quasi*-pokolenie 89'+ (bo tak po prawdzie obecnie lepiej je nazywać) ma w swojej dotychczasowej historii kogoś, od kogo można by odmierzać jego czas? W mojej opinii i tak, i nie. Czyż nie był nim Tomasz Pułka (rocznik' 88), który w 2006 roku debiutując tomikiem *Rewers* dał sygnał pozostałym, dotychczas zagrzebanym w papierzyskach na dnie szuflad? Rzecz jasna, na gruzach tragicznej śmierci Pułki nie wypada budować niczego, łącznie z samym Pułką jako mitycznym ojcem-założycielem *quasi*-pokolenia 89'+. Po pierwsze: i w tym wypadku jest za wcześnie, ażeby mówić o znacznym wpływie twórczości Pułki na następne pokolenia (skoro nie ma jeszcze żadnych następnych pokoleń), po drugie: część badaczy z pewnością mogłaby się nie zgodzić na takie założenie, upatrując początków *quasi*-pokolenia 89'+ w rocznikach wcześniejszych, np. w rocznikach 1985, 1986 czy 1987, których moment dojrzewania przypadł na okres wejścia Polski do NATO i Unii Europejskiej […].
>
> Coś jednak wisi w powietrzu i uważam, że twórcy urodzeni w momencie przełomu i […] raczej odżegnujący się od pokoleniowej łatki z nagła otrzymają szansę stworzenia projektu pod szyldem „nowa poezja polska". Jest to jednak zależne od kaprysów czynników zewnętrznych. Może bowiem stać się tak,

> iż jakaś zmiana nastąpi znacznie później i przypadnie w udziale następnemu pokoleniu, które przejdzie do historii literatury jako „TO" pokolenie. Ale zbyt dużo ostatnio się dzieje, żeby tak sądzić. Chyba że czegoś za bardzo tutaj pragnę i wydaje mi się, że „coś" jest nie w porządku. A czy ty jesteś gotów umrzeć za nową poezję polską? [2].

Nie wspomniałem jeszcze o przemianach na rynku wydawniczym. Dziś twórcom początkującym, młodym, mniej więcej w momencie debiutu łatwiej o wydanie samodzielnej książki, co powoduje, że mamy do czynienia z zapisem bieżących doświadczeń poety, nie zaś tych, które zostały spisane kilka lat wcześniej i pewien czas musiały „odleżeć" w „wydawniczej zamrażarce".

Pozostało jeszcze do omówienia tak zwane „przeżycie pokoleniowe". Inaczej niż w przypadku „pokolenia »brulionu«" (ostatniego, które zarysowało się bardzo wyraźnie w świadomości czytelniczej) nie szukałbym spoiwa dla opisywanych w rzeczywistości społecznej. Moim zdaniem to, co łączy roczniki 90-te, to redefinicja pojęcia kanonu literackiego. Wraz z demokratyzacją życia społecznego narodziło się coś, co nazywam „wolnością czytania". Na chwilę obecną młodych ludzi, którzy wchodzą do literatury. nie obowiązuje sztywny zakres lektur, jedna tradycja nie monopolizuje spojrzenia na literaturę. Właściwie obcujemy z mnogością tradycji, wśród których autor samodzielnie wybiera te dykcje, które są mu najbliższe, najbardziej go interesują. Zmienił się więc punkt wyjścia dla poetyckich poszukiwań własnego głosu. Myślę, że dość istotnym elementem w budowie nowego spojrzenia na kanon jest włączenie do edukacji akademickiej książek, które zostały wydane po 1989 roku. Jeśli idzie o wspólnotę inspiracji, to wskazałbym właśnie literaturę tego okresu. Nie oznacza to jednostajności poetyk najmłodszych autorów, raczej bogactwo i różnorodność wpływów, co dowodzi demokratyzacji także życia literackiego.

Wydaje mi się, że tak postawiona teza może stanowić klucz interpretacyjny do twórczości całego pokolenia, dlatego przy analizie i interpretacji wiersza *Odbicia* Oliwii Betcher zdecydowałem się na metodę komparatystyczną. Uważam, że siłą poezji autorki tomu *Poza* jest łączenie rozmaitych nurtów artystycznych, które występowały lub występują w polskiej literaturze najnowszej. Wspólnie z czytelnikami postaram się te powinowactwa prześledzić.

Neolingwizm

Tym, co rzuciło mi się w oczy po pierwszej, pobieżnej lekturze tomiku *Poza*, jest niezwykłe wyczulenie i wrażliwość na możliwości

[2] R. Różewicz, *Nasza (?) pełzająca rewolucja,* www. poecipolscy.pl, dostęp: 30.09.2015 .

języka, które Betcher dostrzega i twórczo wykorzystuje dla nadania swojej poezji nowych, nieoczywistych znaczeń. Ten akcent położony na wzajemną zależność brzmieniowo-semantyczną polszczyzny jako żywo przypomina manifest neolingwistów warszawskich z początku lat dwutysięcznych:

> Nie ma innych tekstów niż językowe, nie ma innego świata niż językowy. Rzeczywistość jest konstruktem intelektualnym, co nie znaczy że jej nie ma. Bomby produkowane są przez inżynierów, choroby produkowane są przez lekarzy. Ludzie są maszynami do pisania. (Re)produkcja świata trwa. Fizyczność jest informacją. 3.3 Gbp danych. Wszystko z zer i jedynek. Z liter alfabetu w kodzie ASCII. […]. Jedyne normy jakie znamy to językowe. Inni piszą inaczej. My piszemy tak. Każdy po swojemu. Żaden z naszych języków nie jest przekładalny. Osobność nie boli, osobowość niszczy. Słowa są widoczne. Obraz może być naszym rymem tak samo jak brzmienie. Brzmienie jest brzemienne w sens. Nowe organizacje będą kserowane aż wyblakną i zginą […]. Nie chcemy obnażać języka totalitaryzmu, reklamy, ulicy. Chcemy obnażać język. Zostawić w krótkich majteczkach. Istnieje tylko jeden gatunek literacki: twórczość słowna. Wiersze służą do niszczenia poezji. Zejdźcie z drogi. Będziecie z(a)bawieni[3].

Mam świadomość, że podobne założenia przyświecały poetom już w międzywojniu. Uważam, że Betcher anektuje dla siebie sposób pisania znany już z dokonań futurystów czy z łamów słynnej antologii *Nuż w bżuhu*. Z racji podstawowych założeń tego szkicu ograniczę się jednak do porównania z literaturą najnowszą. Wydaje mi się, że podobne atuty pisania warszawskiej autorki dostrzega Anna Mochalska, która w swojej recenzji, choć dopiero po drugim czytaniu, zauważa tę zależność i pisze w ten sposób:

> *Poza* jest tomikiem bardzo mocno konstruowanym przez język. Język niesie autorkę i powinien też ponieść czytelnika. Często świat wierszy organizują skojarzenia brzmieniowe czy wręcz literowe. Takie zlepki rażą przy spokojnej lekturze, ale w lekturze niesionej przez język tomiku już nie. Akceptuje się je jako niezbędny element tego języka. Zatem za drugim razem skoncentrowałam się na języku tego tomiku, który jest płynny, dość specyficzny (autorka sięga nawet po neologizmy, ale tu raczej z marnym skutkiem), mocno

[3] P. Marecki, *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*, Kraków 2006.

asocjacyjny i – przede wszystkim – bardzo przyjemny w odbiorze[4].

Spośród neolingwistów warszawskich najbliższa twórczości Oliwii Bechter jest chyba Joanna Mueller. Prześledźmy na przykładzie tekstów podobieństwa.

Do analizy porównawczej z wierszem *Odbicia* wybrałem utwór *trofea i tropy, wnyki i wymyki* z tomu *Intima thule*. Tematycznie są to teksty pokrewne. Oba dotykają problemu dzieciństwa, oba są pisane z pewnej perspektywy czasowej. Muszę wspomnieć też o podobieństwie zainteresowań lingwistycznych, co niejako konstytuuje zestawienie wierszy ze sobą. U Betcher pełen wachlarz chwytów językowych występuje zwłaszcza w trzeciej części.

Mamy tu do czynienia z zestawieniem słów o podobieństwie brzmieniowym, jak w wersach:

> panować nad głosem paniować w rozmowie z młodszym

oraz

> w gdybaniu gderaniu głodowaniu jestem polką malkontencką.

Uważam, że tym zdaniom patronuje nurt lingwistyczny, choć postrzegany jako jedna, a nie jedyna z możliwych dróg twórczego wykorzystania najnowszej tradycji literackiej. Dla porównania przytaczam podobne gry językowe w tekście Mueller:

> jeszcze nie wierz, że król polowań okaże się królem pudlarzy
> ten, co miał cię i wymiął, wyjął z kontekstu dnia
> dołożył do puli historii i gładko porachował
> małe miałkie harmonie złożone z prostych hormonów[5].

Takie przykłady można by mnożyć. Nie o to jednak chodzi w powyższej analizie. Chciałbym jedynie zasygnalizować, że w najmłodszym pokoleniu poetów znacznie zmienił się zakres lektur, a co za tym idzie – inspiracji. Obecnie czyta się chętniej autorów debiutujących znacznie później, już po przemianach ustrojowych.

Przejdźmy więc płynnie do różnic, jakie dzielą oba teksty. To, co najbardziej oczywiste, to sytuacja biograficzna obu autorek. Wiersz Oliwii Betcher, moim zdaniem, jest rodzajem rozrachunku z przeszłością. Sięga do własnego dzieciństwa i opisuje związane z nim sytuacje

---

[4] A. Mochalska, Poza *Oliwii Betcher. Do trzech razy sztuka*, www.salonliteracki.pl, dostęp: 30.09.2015.

[5] J. Mueller, *Trofea i tropy, wnyki i wymyki*, [w:] tejże, *Intima thule,* Wrocław 2015.

trudne, aby bez zbędnego balastu traum przejść w stan dorosłości, sprawczości i odpowiedzialności za własne wybory. Tylko efemerycznie traktuje się tu głos dorastającej kobiety. Doświadczenia miłosne autorka umieszcza w wierszu jedynie za pomocą pojedynczych, mocno tajemniczych czy wręcz mało wyczuwalnych aluzji:

> wystarczyłoby
> pewnie nie ratować wszystkich bezdomnych psich pokrak
> żab zaskrońców i nieudaczników udawać że znosi się spokój osiedla
> [...]
> umiałabym
> panować nad głosem paniować w rozmowie z młodszym może
> [mógłbyś
> mnie nawet kochać jestem dobra.

Jak mówi sama autorka, dopiero uczy się nad nim panować.

Inaczej przedstawia się sytuacja podmiotu lirycznego w twórczości Mueller. Utwór *trofea i tropy, wnyki i wymyki* jest stylizowany na bajkę opowiadaną dziecku na dobranoc. Doświadczeniem kluczowym dla sposobu ekspresji jest macierzyństwo. Wiwisekcja własnych wspomnień występuje tu jedynie kontekstowo, jako pretekst dla opowiedzenia świata z pozycji matki.

Lustra na wszystkich piętrach. O typach utraty

Kolejnym autorem, którego należałoby tu wymienić jako „patrona" wiersza *Odbicia*, jest Roman Honet. Jego nazwisko w kontekście eksplorowania dzieciństwa w poezji polskiej nasuwa się samo. Dodatkowo spotykamy się z identyczną aluzją literacką do *Alicji w krainie czarów* Lewisa Carrolla. Myślę, że obie poetyki poza licznymi różnicami łączy pewien pogląd na literaturę, która ma być formą powracania w przeszłość w celu lepszego poznania świata rozgrywającego się tu i teraz. Betcher podobnie jak Honet jest bliska myślenia magicznego o czasie minionym. Dopatruje się działania wyższej instancji (choć nie w ujęciu religijnym) w zbiegach okoliczności. Oto przykład:

> spróbuj zmienić jeden element i układanka
> pokaże nowy obrazek kaskada spadnie pod innym kątem.

I dalej:

> wystarczyło
> zapisać się do innego przedszkola nie jechać na obóz w 2007
> [nie przeszkadzać

czasem znaczy pomagać wystarczyło raz wrócić do domu prostą drogą
albo w ogóle nie wrócić zamiast żyć jakoś zacząć żyć naprawdę

W przypadku zarówno jednej, jak i drugiej wizji poetyckiego świata przedstawionego, dziecko posiada niezwykłą moc demiurga, który nie godzi się na zastaną wizję świata i modyfikuje go za pomocą ciągów skojarzeń i asocjacji zgodnie ze swoją wolą i upodobaniem.

Moment utraty tej właściwości jest przeżyciem bolesnym i być może nawet konstytuującym przyszłe próby pisarskie, bowiem w literaturze można modyfikować zdarzenia, traktować pojęcie czasu jako nieobowiązujące. Honet np. tak rozprawia się z dręczącymi go demonami dzieciństwa:

Wiele snów i aniołów było tego lata,
kiedy pospiesznie wybiegała z cienia […]
nic nie nabierało znaczenia, tylko kiedy biegła
przez ten smarkaty świat, tę noc o metalicznym
smaku szyn kolejowych, ściskała mocno pięści,
bo wszystkie cienie, nagle wyrwane z ciemności,
wytykały ją palcami, niewyraźnie[6].

Przeprowadzając to porównanie, nie chcę w żaden sposób negować różnic formalnych między dwojgiem autorów. Ich sposób pisania jest skrajnie odmienny. Podstawą do łączenia ze sobą obu tekstów jest raczej krąg tematyczny. To, co dzieli poetów, to na przykład rodzaj metaforyki, posługiwanie się liryką pierwszoosobową (Betcher) oraz liryką maski (Honet). Na potrzeby tego szkicu zdecydowałem się jednak połączyć te dwie poetyki z pełną świadomością, że podejmuję skrajne ryzyko.

Podsumowanie

Podsumowując, twierdzę, że poetyka Oliwii Betcher jest całkiem autonomiczna. Młoda autorka tak w wierszu *Odbicia*, jak i w całym swoim debiutanckim tomie, udanie syntetyzuje dorobek starszych kolegów po piórze. Różnorodność tradycji, z jakich czerpie, sprawia, że dykcja tomu *Poza* wpisuje się w nurt postmodernizmu. Ta liryka nie jest jednak jałowym konstruktem intelektualnym. Wyrasta z doświadczenia autobiograficznego, które po kilku lekturach książki przestaje być przesłonięte ornamentami lingwistycznymi i wysuwa się na plan pierwszy. Jestem świadom, że nie wyczerpałem wszystkich sfer literackiego wpływu, jakie oddziaływały na autorkę. Skupiłem się na tych najbardziej oczywistych, a zarazem zaskakujących. Sama Betcher

[6] R. Honet, *alicja*, [w:] tegoż, *moja,* Wrocław 2008, s. 21-22.

w wierszu *Odbicia* pisze, że (parafrazując) uczy się panować nad głosem. Moim zdaniem jej głos już teraz jest silny, czysty i powinien być słyszalny. Poezja z tomu *Poza* to dojrzała próba poważenia się na niepodległość dykcji i gestu.

MICHAŁ PRANKE

Chłopcy nie idą na techno. O wierszu *&* Tomasza Bąka

Wygląda na to, że spóźnić się było o wiele za łatwo. Koszule w kratę nie zdążyły dobrze się wytrzeć, techno zdążyło się skończyć zanim uzbierało na poważniejsze basy, nieodłączna guma Turbo nie klei się już i tylko glany się nie rozpadły, choć to akurat z natury rzeczy przygotowanej na lata jak radziecka Łada albo czarna Wołga; tak czy siak przeżyły się już w momencie, gdy weszły i nie ma co udawać, że nie. Może gdyby chociaż Cobain nie strzelił za wcześnie… a tak pozostało przeżywać, że Pikachu już nie pika z Polsatu, tylko z kablówki po niemiecku.

Nie chodzi o to, że „nigdy nie będzie takiego lata", a Batistuta tak pięknie nie zagra, bo choć nawet nie ma w tym niczego złego, to i tak nie stanowi to przeżycia „własnego" w świetle tak postawionej sprawy. Na własne trzeba było sobie zapracować.

Aż nagle, oto na wysokości zadania, wiersz:

&

Tak se tłumacz, chłopcze.

Całuj w czółko chińską podróbę Fendera
i śpiewaj o kobietach – śpiewaj głośno,
bo tylko to Ci pozostało:

fałsz i najprostszy determinizm, jeden erotyk
na jedno życie. Bądź wierny, to daleko nie zajdziesz.

Poczyniłam pewne kroki i od tej pory
wszystkie oczy wpatrzone w ciebie
będą należeć do mnie.

Wszystkie sterczące sutki
na wszystkich bekstejdżach świata
będą miały kształt bliźniaczo podobny do moich,

a wszystkie żywioły staną po stronie biednych i uciśnionych
– to mnie będą bronić, chłopcze.

Usiądę na schodach, żeby wywołać wilka.

Pójdę do fotografa, żeby odwołać twoje zdjęcia.

Zaczynałam sauté, a wychodzę w płaszczu, chłopcze.
W lodówce zostawiłam dla ciebie złośliwość rzeczy martwych[1]…

….i tyle, i koniec. Posprzątane. Chłodna pointa. Szlus.

Z nurtu swobody przejdźmy jednak do obowiązku, bo na tym zakończyć nie wypada. Tomasz Bąk, którego *Kanada* słusznie spotkała się z serią wysoce przychylnych recenzji i nagrodą Silesius za debiut roku (2012), we wspomnianym tomie dwukrotnie oddaje głos podmiotowi żeńskiemu, ktory mówi głosem identycznym jak domyślny podmiot męski. Nie jest to sytuacja szczególnie skomplikowana, bo zjawisko „męskiej poezji kobiecej", które na rodzimym gruncie jest zasobne w kilka przykładów, wydaje się być jedynie nietypową realizacją tego, co zwykło się określać mianem liryki roli, a co w wielu przypadkach sprowadza się jedynie do banalnej operacji gramatycznej. O czym mowa? Spójrzmy:

Blame, Etc.

Naprawdę mogłeś dać sobie na wstrzymanie
z tymi życzeniami ‚dużo miłości' etc.

Naprawdę mnie to nie bawi. Myślałam, że jeśli
nie odpisuję na Twoje wiadomości to komunikat jest jasny,

ale najwidoczniej muszę to napisać wprost:
ZOSTAW MNIE W SPOKOJU i nie pisz do mnie więcej[2].

Być może będzie to czynność metodologicznie wątpliwa i sprowadzająca się do pytania „co by było gdyby", niemniej jednak łatwo wyobrazić sobie, że podmiana końcówek na męskie nie zmieniła by w wierszu prawie niczego. Prawie, bo trzeba wskazać, że, inaczej niż w znanej i lubianej liryce polskiej lat 90., Bąk nie daje swoim podmiotom szans na beztroski *love song* w stylu The Cure, a całą zakamuflowaną rozpaczliwość przyjmuje – by pozostać w kręgach piłkarskiej metaforyki

[1] T. Bąk, &, [w:] tegoż, *Kanada*, Poznań 2011, s. 27.
[2] Tenże, *Blame, Etc.*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 15.

z *Kanady* – krótko mówiąc, na klatę. O tyle więc być może ważna jest żeńskość końcówek w dwu przytoczonych wierszach.

Nie bez przyczyny wywołuję lata 90. i jako punkt wyjścia wskazuję polemiczny potencjał interesującego mnie utworu, wydaje się bowiem, że to sceptycyzm i negacja wobec zastanego są najważniejszymi elementami pozwalającymi złożyć w całość sens wiersza; skądinąd i wbrew temu, co zdążyłem być może zasugerować, dość optymistycznego w wymowie, a o czym nieco później.

Sytuacja liryczna, z którą zderza się czytelnik, to sytuacja nierzadka – i poprzez to – raczej czytelna, nic to innego przecież jak „Szukałem szczęścia, a znalazłem ciebie"[3], co doskonale wybrzemiewa w innym wierszu. Ważniejsze będą tu inne tropy, które wymgają kilku objaśnień, a na które wskazywali zresztą recenzenci – mowa tu o „echu Marcina Świetlickiego"[4], „intertekstualnych wycieczkach w stronę poezji Zbigniewa Herberta"[5] czy o tym, co Anna Kałuża nazwała „linkami do Miłołsza Biedrzyckiego"[6]. Nadmieńmy, że we wspomnianych tekstach zwracano uwagę przeważnie na wiersz *Opluty strikes back*[7] z oczywistym nawiązaniem do wiersza[8] Świetlickiego, zadowalając się jedynie wyliczeniem pozostałych kontekstów, co jest jak najbardziej zrozumiałe względem poetyki recenzji, prowadzi jednak do pewnego zaciemnienia obrazu – można być pewnym, że ten utwór Bąka to bardziej dowcip niż reprezentatywny dla tomu wiersz. Tymczasem, do rzeczy.

Tytuł wiersza zredukowany do postaci jednego znaku nie będącego przy tym żadną z liter alfabetu nakazuje myśleć o swojej prymarnej formie graficznej, semantyka przychodzi z pomocą nieco później: czym bowiem jest &? Niezależnie od tego, że odpowiedzi jest kilka, znak pozwala sądzić, że znajdujemy się daleko od czytelniczych przyzwyczajeń nabytych na lekturach poezji klasyków – i nie byłoby w tym nic zaskakującego, więcej nawet, zaskoczenie owo mogłoby świadczyć o nieoczytaniu lub niekompetencji, gdyby nie to jednak, że wiersz ma charakter przede wszystkim polemiczny.

Wiersz & dzięki grafii modelowo przekonującej czytelnika, że oglądany tekst, owszem, jest wierszem – „równo z lewej, z prawej poszarpane", jak mawiał poeta – niemal jednocześnie wskazuje, że nie będzie, dajmy na to, jedną ze *Strun światła*. Wiadomo o tym zresztą od

---

[3] Tenże, *Krostka*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 14.

[4] M. Włodarski, *Tomasz Bąk,* Kanada, http://czytaniewpiwnicy.blogspot.com/2012/02/tomasz-bak-kanada.html, dostęp: 01.10.2015.

[5] R. Rutkowski, *10 zdań: Tomasz Bąk*, „Topos" 2012, nr 3, s. 196-197.

[6] Nawiasem mówiąc, również zmagającego się z autorem *Pana Cogito*, tak jak choćby w tomie *Sofostrofa i inne wiersze* (postać „Pana X") czy w najnowszym jak dotąd tomie *Porumb*.

[7] T. Bąk, *Opluty strikes back*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 10-11.

[8] M. Świetlicki, *Opluty*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Kraków 2011, s. 150.

początku lektury, bo inicjalnej frazie daleko do skonwencjonalizowanych poetyk lat minionych – nie wnikam w dyskusję, czy potoczność zdążyła przejść do lirycznego mainstreamu, bo z pewnością tak. Wspomnianą przeze mnie „dawną poetykę" należałoby rozumieć szerzej niż tylko w kontekście Herberta, Miłosza i Zagajewskiego – Tomasz Bąk, tworząc takie a nie inne intertekstualia, wpisuje się w szeroko już znaną i opisywaną dyskusję nad przemianami poezji polskiej, której – półfaktycznymi, a półsymbolicznymi – stronami byli Marcin Świetlicki i Jan Polkowski.

Nie trzeba chyba przypominać przebiegu dyskusji, tym bardziej że wcześniej – i z pewnością daleko lepiej ode mnie – zrobił to Dariusz Pawelec w swoim słynnym tekście[9], trzeba za to powiedzieć, że Bąk, humorystycznie, hardo nawiązując zarazem do „poezji niewolników" – „Bądź wierny, to daleko nie zajdziesz" – jak i do „autentyzmu przeżycia" wraz z całym inwentarzem poetyki, na której czołowego przedstawiciela obiera Świetlickiego, podaje w wątpliwość racje obu stron i przez pastisz proponuje własne.

Wyjaśnijmy: „podróba Fendera" i „fałsz, najprostszy determinizm" jasno określają ramę modalną wypowiedzi, według której wierszowe *mimesis* stoi w opozycji do rzeczywistości, podważony zostaje przyczynowo-skutkowy bieg wydarzeń. Tym samym nawiązanie do Świetlickiego realizujące się we fragmencie „jeden erotyk/ na jedno życie" – a jest to parafraza pointy utworu *Kolejny wiersz o wódce i papierosach*[10] – zyskuje wymiar podwójnie polemiczny, mówiąc prościej: Bąk na zasadzie dyskusji z tradycją odwołuje się do wiersza Świetlickiego, ale odwołanie to zostaje wtrącone w nawias i zostaje zrodzona wątpliwość, czy taka dyskusja jest, autorowi lub jego wierszowi, w ogóle potrzebna.

Podobnie wyglądają nawiązania ze sfery dykcji poetyckiej widoczne w kolejnych strofach: wspomnieć można by z pewnoscią o *Oplutym* („Któregoś dnia to miasto / będzie należeć do mnie"[11] u Świetlickiego *vs* „Wszystkie oczy wpatrzone w ciebie / będą należeć do mnie" u Bąka), *Aniele/trupie* („Wszystkie banknoty, których dotykałaś / do tej pory – są w twoim posiadaniu, / wszystkie światła, które widziałaś / – zapłonęły nad tobą"[12] Świetlickiego *vs* „Wszystkie żywioły staną po stronie biednych i uciśnionych / – to mnie będą bronić, chłopcze"

---

[9] D. Pawelec, *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego* Dla Jana Polkowskiego, [w:] *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939-1989)*, red. A. Nawarecki, Katowice 1999, s. 168-183.

[10] M. Świetlicki, *Kolejny wiersz o wódce i papierosach*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 174.

[11] Tenże, *Opluty*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 10.

[12] Tenże, *Anioł/trup*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 344.

u Bąka) czy powinowactwach omawianego wiersza ze *Śmiertelnością rzeczy martwych* – przypomnijmy odpowiedni fragment:

> To już punkt, w którym
> śmiertelność rzeczy martwych
> nawet nie przygnębia,
> straszne upadki przedmiotów
> niczego nie uczą.
>
> Kompletnie niska wartość dydaktyczna
> […]
> Miłość się kończy,
> pozosają po niej
> wytłuczone naczynia,
> żelazko zgubione
> i niczyj płaszczyk[13].

Wszystko to tworzy w interesującym nas utworze płaszczyznę, na której szeroko rozpościera się pytanie o pożądany kształt współczesnego wiersza. Ciekawe są tu dwie kwestie: Bąk, polemizując ze Świetlickim, stosuje podobną jak on strategię ironicznego pastiszu, podobnie jak autor *Jednego* nie zawadza o „wyrazy najmniejsze"[14], a jeśli – czyni to nie w ramach tandetnego patosu, a na zasadzie krzywego zwierciadła, „miejsca gęste" jak „świat", „miłość", czy – z jednej strony totalne, z drugiej (przez nadmierną pojemność) nic nieznaczące – „wszystko", w jego wierszach to samowystarczalne całostki zanurzone w drobinach pofragmentowanej rzeczywistości. Pojawia się zatem pytanie, czy skoro Bąk, dyskutując ze Świetlickim, wykonuje niemal identyczne gesty, to czy aby nie wprowadza tu żadnej nowej treści? Pytanie drugie: czy polemika przeprowadzona w myśl rozumowania *idem per idem* oraz fraza:

> [...] Autor z miejsca podaje się do dymisji,
> bo ileż można pisać o potopach i o tym, że spadł śnieg, tyle śniegu
>
> że nawet dzieci nie wiedzą co z nim zrobić[15]

miałyby świadczyć o nieporadności wobec tematu dyskusji, o niepowodzeniu wobec zamierzenia? Wydaje się, że nie, a to ze względu na wspomnianą wcześniej optymistyczną wymowę wiersza, która, według mnie, polega na pisaniu „wbrew".

---

[13] Tenże, *Śmiertelność rzeczy martwych*, [w:] tegoż, dz.cyt. s. 181.
[14] Tenże, *** *[Dlaczego twój niepokój…]*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 17. Por. T. Bąk, *Anemometr*, [w:] tegoż, dz.cyt., s. 21.
[15] T. Bąk, *Kanada*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 33.

Na wstępie powiedzieliśmy sobie: „wygląda na to, że spóźnić się było o wiele za łatwo". Podtrzymuję. Wielu z autorów urodzonych w okolicach 1989 roku za oczywisty punkt odniesienia przyjęło poezję legendarnego „pokolenia »brulionu«", a legendarność owa stała się dla nich brzemieniem, które trzeba zrzucić. Przyznam, że głęboko powątpiewam w sensowność takiego przedsięwzięcia, a próby takie jak nieudany, polemiczny wiersz[16] Marcina Sierszyńskiego czy jego tekst publicystyczny *Człowiek jeszcze nie*[17] o „Trzech Marcinach" kładących się nieprzebytym cieniem na poezji polskiej uważam za bezwiedne stawianie się w roli epigona-partyzanta, który walczy z wiatrakami w mentalności określanej medialnie skrótowcem „TKM", w mentalności niewolników wracającej jak mantra, bumerang albo zły szeląg. W takiej sytuacji zmienia się tylko właściciel-dzierżymorda, a więzień pozostaje więźniem.

Owszem, jakość można tworzyć na opozycji względem wybranych autorów i praktyk, dlaczego by nie. Nieporozumieniem byłoby jednak skupić się li tylko na tym. Autonomia dzieła sztuki to być może hasło nieszczególnie świeże, ale jako nie cel, a punkt wyjścia, wciąż żywotne. Cele mogą być rozmaite, nie miejsce i nie czas je wyliczać i opisywać; dość powiedzieć: wolność trzeba cenić i tęsknić do niej.

To właśnie dostrzegam w wierszu Tomasza Bąka. Autor nie zanurza się w nużącej wojaczce z duchami, a mówi: „patrzcie, jest jeszcze straszniej". Nie trzeba Dino Baggio, żeby na murawę wypadł nóż, nie trzeba Cobaina, żeby nie iść na techno, nie trzeba Świetlickiego, żeby „usta rozpołowiły się"[18].

Mniej więcej tak to wygląda. Pozostaje jeszcze jedno pytanie i jedna odpowiedź. Dlaczego chciałem skończyć rozprawiać nad wierszem już na początku? Kiedy przyjrzeć się dokładniej, tytułowe & przywołuje przecież homonimiczne *end*. A jeśli wypatrzymy tam łacińską ligaturę, nie pozostanie nic innego, jak powiedzieć: i tak dalej, *per aspera ad astra*, *et caetera*, E.T. phone home.

---

[16] M. Sierszyński, *Dla Marcina Świetlickiego (wiersz o tym, jak poszedłem do pracy)*, „2miesięcznik. Pismo Ludzi Przełomowych", wrzesień–październik 2015, http://pismoludziprzelomowych.blogspot.com/p/butelka-wiersza-marcin-sierszynski.html, dostęp: 01.10.2015.

[17] Tenże, *Człowiek jeszcze nie*, „2miesięcznik. Pismo Ludzi Przełomowych", czerwiec-lipiec 2015, http://pismoludziprzelomowych.blogspot.com/p/marcin-sierszynski.html, dostęp: 01.10.2015.

[18] M. Świetlicki, *Znamię*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 79.

Rafał Różewicz

Wyrwane z kontekstu. O wierszu Daniela Madeja *Ładne zakłócenie*

Daniel Madej (rocznik 1989) ma wystarczająco dużo dobrych, a nawet bardzo dobrych wierszy, z których mogłaby powstać już niejedna książka poetycka; dziwi mnie więc to, iż ten niezwykle płodny poeta, regularnie publikujący w Internecie oraz pismach literackich (pozwolę sobie wymienić choćby pierwsze z brzegu: „Inter-", „Wyspa", „Arterie", „Pressje", „Opcje.net"), wciąż każe na siebie czekać, pomimo sugestii, w których coraz częściej pobrzmiewa troska o to, by Madej nie zadebiutował zbyt późno, a nie daj Boże wcale. Bo na pytania o powyższy stan rzeczy ten już ukształtowany poeta odpowiada, mówiąc o swoich utworach jako o wierszach nie do końca „skończonych", „zawieszonych" czy wręcz wyrwanych z kontekstu rzeczywistości. Pozornie błahe notatki, myśli sprowadzone na ziemię w postaci wiersza, przyciągają jednak uwagę trafnością sądów, lekkością, którą Madej posiadł zaskakująco szybko, a jednocześnie ujmują techniką, grą przerzutni, których (choć może się wydawać, że jest ich aż nadto) nie sposób nie docenić przez wgląd na miejsce, jakie zajmują w tekście.

I, skoro wstęp sprowadziłem do poziomu mowy o samych wierszach, utwór *Ładne zakłócenie*, który przytaczam poniżej, jest dowodem na produkcję znaczeń w wykonaniu autora bez żadnego dopowiadania z jego strony. Innymi słowy, dowodem na to, jak wiele da się powiedzieć, rzucając ledwie temat niczym karty na stół. Jako że puentę tego wiersza wyobrażam sobie jako takie właśnie zagranie: rzucenie kart na stół po to, aby uczestnicy tej językowej gry (w domyśle czytelnicy) mogli sprawdzić, jakie to są karty, i grę zaczętą przez autora kontynuować między sobą. Nic dodać, nic ująć. Choć właśnie „to nic" jest w tym wypadku celowym naddatkiem.

Ładne zakłócenie

Trochę śniegu na polach
niby osad z mydła, suchość
w ustach i to, co wypływa

z doświadczenia: spokój

ducha w obliczu ciała, słowo
które się wypowiada, nie umiejąc

tego ująć inaczej
niż ciągle coś dodając[1].

Celowo zacząłem od puenty utworu Madeja, ażeby skupić się na tytule. *Ładne zakłócenie* przywodzi na myśl inny rodzaj happy endu, ponieważ zakłócenie równie dobrze może oznaczać koniec, przerwanie transmisji czy też rozmowy. Aczkolwiek epitet „ładny" kojarzy się tutaj, rzekłbym, z czymś na kształt „pięknej katastrofy", która przynosi ulgę, rozwiązanie wszelkich zagadek w nie do końca zaplanowany sposób, acz w sposób prowadzący właśnie do jakiegoś „rozwiązania", jakby sam tytuł był polemiką ze znanym przysłowiem: „Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło".

W utworze młodego poety zastanawia jednak, co tak naprawdę kryje się za maską słowa „zło". Czy chodzi o znane przeciwstawienie „dobra" „złu", wartości pozytywnej wartości negatywnej? Osią wiersza pozostaje zaś konflikt wartości, któremu przygląda się podmiot, jednakowoż z pewnego kultywowanego od lat dystansu? Wszak, jak pisze Madej, „to, co wypływa z doświadczenia, to spokój ducha w obliczu ciała". Rutyna, przyzwyczajenie do życia w oparach dualizmu każą podmiotowi być elastycznym, zmuszonym do życia w banale. I czy owa elastyczność dotyczy także postaw w obliczu różnych sytuacji?

Ważnym punktem w wierszu jest to rozróżnienie. Słowa nie muszą być przypisane konkretnym postawom i odwrotnie. Jak pisał Ludwig Wittgenstein: „o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć". Mimo to mówi się, i to o wiele za dużo. Produkcja słów, często tych samych w kontekście znaczenia postaw, odbiera tymże postawom siłę wyrazu. Słowa bowiem zastępują czyny wynikające z konkretnych postaw. O tym więc stara się powiedzieć Madej, pisząc w końcówce utworu: „słowo / które się wypowiada, nie umiejąc / tego ująć inaczej / niż ciągle coś dodając". Nadmiar słów poruszających kwestię wyboru stanowi przeszkodę w ich dokonywaniu. Dlatego ów sytuacyjny paraliż może być zarazem „ładny", gdyż jest ubrany w ładne słowa. Wspomniana przeze mnie tytułowa „piękna katastrofa" nabiera więc kolejnego znaczenia jako przykład fałszywego piękna i dobra. Tym sposobem „zło" jeszcze nigdy tak bardzo nie przypominało tegoż dobra – aż chce się stwierdzić, podążając tropem obranym przez poetę.

Dlatego Madej woli bawić się w subtelne aluzje, sugerować niż

[1] Wiersz udostępniony przez autora.

pouczać. Okrążać temat, stwarzać pozornie nic nieznaczące tło dla problemu, by móc ten problem umieścić w konkretnej przestrzeni i z nagła nadać mu realnych konturów. Stąd „pola przykryte śniegiem" w wierszu młodego poety są nieprzypadkowe. Sugerują bowiem, że skądinąd przerabiana na wiele sposobów przez innych tematyka, również poruszana w tekście Madeja, jest nadal aktualna, gdyż tematy zawsze pozostają aktualne, starzeją się tylko użyte do ich przedstawienia środki wyrazu. Śnieg kiedyś zejdzie z pól i odsłoni to, co pod nim zalegało. Demony znów dadzą o sobie znać. Jednocześnie śnieg może oznaczać stan zawieszenia. Czytelnik, któremu poeta przedstawia mechanizmy rządzące wyborami, sam musi dokonać nieszczęsnego wyboru. A ten nie jest łatwy. Instrukcje zawsze są napisane trudnym językiem. Stąd prostych recept jest niemalże jak na lekarstwo.

Ten wiersz mówi również o walce z tak pojmowanym językiem, który macza palce w zaciemnianiu spraw. Czyż język, tak *nomen omen* elastyczny w wykonaniu Madeja, nie stanowi przykładu klasycznego zakłócenia, nie jest odpowiedzialny za brak łączności, za „suchość w ustach podmiotu?". A mimo to Madej posługuje się nim nad wyraz sprawnie, tu „zakłóceń językowych" na poziomie warsztatu nie widać, widać za to dużą samoświadomość autora. Zresztą i w innych tekstach Madej rzadko zalicza techniczne wpadki; jego język jest zwięzły, a przez to celny. Permanentne dodawanie, że jeszcze wrócę do puenty z wiersza, odbywa się na poziomie znaczeniowym, nie zaś językowym. A to już spore osiągnięcie, zważywszy na fakt, iż młodzi poeci często przegadują swoje teksty, by po latach otrzeć się wręcz o milczenie. Weźmy na przykład Ryszarda Krynickiego, czołowego poetę z kręgu Nowej Fali, który w pierwszych tomikach posługiwał się rozbudowaną frazą, by następnie, z książki na książkę, pozbywać się językowego naddatku. Dziś Krynicki wydaje zbiory haiku. Madej natomiast już teraz jest niezwykle precyzyjny; w tym, jak pisze i w tym, co chce powiedzieć przez to pisanie.

Czy ta zwięzłość nie stanowi pułapki? Śmiem wątpić. Temu poecie milczenie nie grozi, nawet jeśli z czasem ta liryka stanie się, jak u Krynickiego, symboliczna, ulotna, ledwie namacalna. Nawet jeśli nastąpi to stosunkowo szybko, ponieważ Madej startuje z innego poziomu „samoświadomości". Omawiając rąbek twórczości młodego poety, chcę jednak zwrócić uwagę na coś innego. Zaletą Madeja jest przede wszystkim to, że nie jest on poetą nudnym czy znudzonym, czyli takim, których w poetyckim grajdołku jest na pęczki. Nie. Potrafi zaciekawić czytelnika, choć czasem, jak już wspomniałem, ta próba zwrócenia uwagi na tekst okraszona jest zbytnim przywiązaniem do efektownych przerzutni („ciało / słowo, które się wypowiada, nie umiejąc") czy wręcz samych przerzutni. Lecz czytając te teksty czuję, że, mimo tej przywary, wciąż u Madeja bierze górę pierwotna świeżość, która nieprędko

przerodzi się w rutynę. Jako że w tym, co robi, jest na wskroś naturalny. I technicznie „lekki" dzięki rytmice wyczuwalnej nie tylko w *Ładnym zakłóceniu*, lecz także pozostałych tekstach, jakie dane było mi widzieć.

Być może dlatego jego wiersze wydają się być precyzyjnymi wycinkami z ogółu rzeczywistości. Bo ta lekkość z czegoś się bierze. Z dobierania sobie szczegółów. Tak jakby Madej nożyczkami wycinał ten szczególny fragment rzeczywistości, który uprzednio sobie narysował. Tym samym utwory te mogą wydawać się wyrwane z kontekstu, jak zaznaczyłem w tytule szkicu. Jest to jednak spora zaleta, jako że od wspomnianego szczegółu zaczynają się dobre wiersze. Stąd mam nadzieję, że już wkrótce wszystkie dobre wiersze Daniela Madeja będziemy mogli przeczytać w debiutanckim tomie. A jak właśnie się dowiedziałem, tom ma zostać zatytułowany *Ładne zakłócenia*. Nic, tylko czekać. Nic dodać, nic ująć.

JAKUB SKURTYS

Piotr Parulski: formy komunikacji. O wierszu *podawanie*

1.

Chciałbym zacząć od dwóch zastrzeżeń. Niniejsza interpretacja nie ma na celu radykalnego wartościowania ani budowania hierarchii w obrębie (młodo)literackiego pola. Wybierając ten akurat, a nie inny wiersz Piotra Parulskiego, tego akurat, a nie innego poety urodzonego po roku 1989, nie zamierzam uparcie forsować tezy, że jest to najlepszy wiersz najciekawszego z młodych autorów. Jak to zwykle z przewidywaniami bywa, mogę się bardzo mylić, twierdząc, że dobrze się Parulski zapowiada i że wyrośnie z niego interesujący pisarz. Miałem takie przeczucie, gdy ukazywał *Połów. Poetyckie debiuty 2013*, a Parulski został do niego wybrany przez Konrada Górę[1], następnie zaś potwierdzałem je, obserwując wiersze młodego autora publikowane na liternecie (ale również te z „Rity Baum"[2], „Wakatu"[3] czy poemat *Bicia* z „Papieru w Dole", przedrukowany potem w „Odrze"[4]). Teraz, dwa lata od tamtego arkusza, nie jestem w stanie powiedzieć, w którą stronę zmierza olsztyński twórca i czy w ogóle jeszcze zmierza, czy też postanowił uprawiać inną, bardziej praktyczną formę życia. Gdy po latach czytam prognozy Karola Maliszewskiego z moich ulubionych notatników[5], frapuje mnie, jak wiele z nich się nie sprawdziło, ilu obiecujących poetów znika, ilu innych uparcie trzyma się na powierzchni. Wierszy zresztą opublikował Parulski tak niewiele, że nadal trzeba mówić o nich z pewnym juwenilijnym „ale", zastrzeżonym dla początkującego twórcy, który może jeszcze przejść dowolną przemianę. Ale czy jest to argument przeciw interpretacji? Czy nikły staż i niejasna przyszłość nie powinny

[1] P. Parulski, *inicjacje*, [w:] *Połów. Poetyckie debiuty 2013*, wyb. i red. K. Góra i M. Podgórnik, Wrocław 2014, s. 67-77.
[2] P. Parulski, *szczęśliwy numerek*, *wielkie aglomeracje*, *wychodzę nie wracam*, „Rita Baum" 2013, nr 26.
[3] P. Parulski, *Wiersze*, http://wakat.sdk.pl/wiersze-79/, dostęp: 20.09.2015.
[4] P. Parulski, *Poemat o biciach*, „Odra" 2014, nr 2, s. 156.
[5] K. Maliszewski, *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*, Wrocław 2001.

w tym wypadku działać na korzyść utworu, pozbawiając go zbędnego kontekstu socjo-literackiego, a nas fałszywych przesłanek?

Zastrzeżenie drugie: interpretacje skupione na jednym tylko wierszu u swoich podstaw mają założenie, że wart jest on takiej interpretacji i zapewne kryje w sobie głębszy sens, dający się opisać lub wyeksplikować przez bacznego czytelnika. *Close reading* wywodzi się z formalistycznej wiary we wzmożoną funkcjonalność wszystkich elementów utworu, ale nieuchronnie zdąża w stronę hermeneutycznych procedur, w których krytyk próbuje zawładnąć czytanym tekstem, wmawiając równocześnie innym, że tylko „pogłębia" lub „odkrywa" znaczenia. Możemy się oczywiście zarzekać, że jest to sposób towarzyszenia, wspólna podróż przez potencjalność wiersza, lektura na dwa głosy, możemy wiersz zdekonstruować zamiast odszyfrowywać, itd., ale i tak będzie się za nim kryć figura prawodawcy, czyli umocowujący się na tekście, silny podmiot krytyka. Wielkie utwory cechują się tym, że nie wyczerpie ich żadna interpretacja, ale też tym, że obrastają w kolejne, coraz bardziej hermetyczne przypisy, które powoli stają się ich życiem, protetyczną częścią korpusu.

Nie wydaje mi się, żeby wybrany przeze mnie wiersz był takim niewyczerpanym skarbcem pomysłów ani nieskończenie życiodajną pożywką dla krytycznoliterackich eskapad. Jest raczej „po prostu wierszem" (to określenie chciałbym zachować na przyszłość), konstrukcją ze słów o dużej kondensacji znaczeń, nad którymi być może nie do końca panował sam autor. Najmłodsza polska poezja w dużej mierze zrywa z mitem wierszy zaplanowanych, zaszyfrowanych, komunikacyjnie racjonalnych, jakby za ich przekazem miała stać wizja racjonalnie komunikującej się, demokratycznej wspólnoty rodem z prac Jürgena Habermasa (na patrona tej rozprężającej, irracjonalnej i zarazem formalnie zaangażowanej dykcji wyrósł ostatnimi czasy Tomek Pułka, choć na myśl przychodzą też Kamil Brewiński, Maciej Taranek czy Piotr Przybyła). Wiersz to nie tylko przekaz, ale i przekaźnik, nie tylko semantyka, ale i forma podawcza, która z racji swojej poetyckiej natury wymusza na czytelniku inny tryb lektury, a tym samym dyktuje mu nieco inne reguły komunikacji: mniej racjonalne, przygodne, wymagające każdorazowych negocjacji.

Sprzeciwiając się hermeneutycznej przemocy i metafizycznym uroszczeniom wszelkich *close reading* (które sam przecież wielokrotnie uprawiałem), wolałbym wybrać tym razem *distant reading* (za Franco Morettim), oddalić się nieco od tekstu, pomyśleć o formach i ich działaniu (np. w duchu nowego amerykańskiego formalizmu – Caroline Levine czy Catherine Gallagher). Niewystarczająca liczba wierszy Parulskiego i dość niejasne klasyfikacje zapewne nie przyniosłyby jednak pożądanego efektu. Bo co można powiedzieć o formie jego tekstów i jej

związkach z życiem społecznym z dystansu? Z pozoru niewiele, zwłaszcza w interpretacji z założenia skupionej wokół „jednego wiersza". Co jednak od początku zwróciło moją uwagę właśnie na teksty Parulskiego, to relacja między składnią i semantyką, między gramatyką i znaczeniem/sensem, jakby cały czas pozostawały one ze sobą w konflikcie, jakby jedna próbowała drugiej odebrać pierwszeństwo w prowadzeniu czytelnika, a konflikt ten wyprzedzał komunikacyjność (i komunikatywność) wiersza. Czy ów językowy konflikt naśladuje społeczne, agoniczne ramy komunikacji? Czy jego intensywność (w rozumieniu Gilles'a Deleuze'a) jest w jakiś sposób związana z intensywnością samego życia, o którym zaświadcza? Jakie możliwości wytwarza dla czytelnika ten formalistyczny z ducha agon?

2.

podawanie

powód jak i wpierdalać w tym samym kotle się przypalają
zwęglona racja zawsze ma na myśli żywienie i kostki bruku
się połyka czując cały chodnik wykładający się w beczce po
stąpaniu poznaje żona czy mąż pijany czy trzeźwy gruzem
rzuca w okno już rozbite ponieważ nigdy niewstawione

pod stołem podawali sobie nerw z którego ciekła krew na
podłodzie zasychająca to sama metafora pokazywania czyli
samo pokazywanie jest metaforą ostrza wbitego w obrus
nie ma posiłku jest jego obraz nad stołem i wyjdź z niego
a nie ruszysz się z krzesła wejdź a krzesło poruszy się samo

biegające dzieci wokół stołu z pochodnią podpalają obrus
jedno z nich bierze serwetkę by ugasić drugie dmucha jak
zdmuchuje się świeczki na urodzinowym torcie jaskinia
w ścianie wydrążona łyżką widelec szczerbate dziecko
położone obok tego kółka które się wyrzuca i przynosi[6].

3.

Wiemy, że Parulski niewiele sobie robi z figury „poety". W całym *Połowie* był chyba najbardziej nieprzystępnym autorem, a pod wymaganym przez redakcję komentarzem do własnego wiersza *Odblaski* napisał właściwie wers, który mógłby być tego wiersza dalszą częścią[7].

[6] P. Parulski, *podawanie*, [w:] *Połów*…, s. 74.
[7] Zacytujmy: „»jak żyję« nic takiego nie widziałem, jakbym widział to bym przeżył, jest pobudka do działania jak zbyt dużo przymierzalni w odzieżowym, kiedy jasne się staje

A jednak chciałbym najpierw przytoczyć odpowiedzi z ankiety (ułożonej przez Szymona Słomczyńskiego), z którą zmierzyć się musieli debiutanci z roku 2013:

> **3. Czy istnieją takie słowa, których nie użyłbyś w wierszu? Jeśli tak, to jakie?**
> Nie wiem czy istnieją, nie wiem czy gdyby istniały, to mógłbym o nich powiedzieć. Są konieczności do przewidzenia i nie do przewidzenia, słowa są tego przykładem.
>
> **4. Gdybyś miał napisać ekfrazę, jakiemu dziełu sztuki byś ją poświęcił?**
> Żyje się w rzeczywistości obrazu , więc trudno jest nie pisać o jakimś obrazie rzeczywistości (jakimiś obrazami rzeczywistości), o jakichś obrazach rzeczywistości, choć można próbować na żywo.
>
> **5. Krasiński, Mickiewicz, Norwid czy Słowacki? Odpowiedź uzasadnij.**
> Adam Mickiewicz, ponieważ np. „Sonety krymskie" można czytać przeciwko Adamowi Mickiewiczowi, można je (jego) odzyskać. U każdego z autorów jest coś do odzyskania[8].

Trzy krótkie odpowiedzi, z pozoru zbywające rozmówcę, ale w każdej z nich zawarte jest coś istotnego dla samej poezji Parulskiego i dla tego konkretnego tekstu. Po pierwsze: wiersz jako wynik planu i przypadku, świadoma konstrukcja językowa, poddana jednak nieprzewidywalnym zaburzeniom. Po drugie: obraz i jego rola w konstruowaniu utworu. Obraz jest u Parulskiego osią, ma być wymowny, uderzać po oczach, ale nie fiksować się na swojej pojedynczości; są to raczej obrazy, jak w wielu ekranach na raz, każdy z odrębną intensywnością, pulsujący własnym rytmem; ich suma przytłacza i ogłusza czytelnika, ale nie pozwala się złożyć w czytelną strukturę. Po trzecie: odzyskiwanie, recycling jako praktyka językowa i społeczna. Parulski pisze tak, jakby język, którego używa, zagrożony był wyginięciem, trzeba go więc za wszelką cenę ocalić, wybełkotać, upchnąć w wiersz, żeby tylko się zmieścił.

Nie bez powodu Konrad Góra zatytułował swoją introdukcję *Pawlacz Parulskiego*, akcentując mnogość przedmiotów, ich nadmierną, niespodziewaną kumulację w samym wierszu, ale też ich swoisty, związany z materialnością, narzędziowy charakter:

że zakłada", http://portliteracki.pl/przystan/teksty/komentarz-do-wiersza-piotra-parulskiego/.

[8] *Rozmowa z Piotrem Parulskim*, http://portliteracki.pl/przystan/teksty/rozmowa-z-piotrem-parulskim/, dostęp: 20.09.2015.

> Są one, te wiersze, słowa z nich, zgęszczone jak rzeczy po zgniocie, po przejściu przez prasę albo zawaleniu się domu, może nie z tą już powagą, z jaką wraca się do utraconego miru, raczej to są rzeczy z pawlacza, garażu czy altanki, które ktoś nam złośliwy spakował do kilku worków na śmieci, a my w rewanżu odmawiamy ich wyniesienia; słowa w tych pakunkach leżą właśnie przy sobie, a nie – jak każe obyczaj i zakon – wychodzą ku sobie[9].

Można powiedzieć, że są to wiersze przeciążone – ilością obrazów, które na raz migoczą i przewijają się przez świadomość podmiotu, ilością przedmiotów, które włącza on w przestrzeń utworu, wreszcie ilością słów, wyrzucanych i stłaczanych na powierzchni strony, jakby zawsze było ich za dużo na jeden oddech, jakby miało dla kogoś zabraknąć upragnionego miejsca w zdaniu. Wiersz Parulskiego walczy z rytmem, który sam sobie narzuca, jakby próbował nadążyć za taśmą produkcyjną, za jakimś mechaniczno-organicznym nakazem („jeszcze jedna prosta w ekg to karambol egzorcyzmowany turbulencją liczby / zero odwraca się od niego wskazując mgłą w odbiciu okiennym swe obicie"[10]).

4.

Zacznijmy jednak po bożemu, od początku, od pierwszych słów: „powód jak i wpierdalać w tym samym kotle się przypalają". Konstrukcja to dość zagadkowa, przypadkowa lub anakolutyczna, jak kto woli. Coś się nie zgadza w tym zdaniu, bo jednak jest to zdanie, przynajmniej według reguł gramatycznych, zachowujące podstawowe funkcje podmiotu, orzeczenia, a nawet okolicznika miejsca. Wydaje się na pierwszy już rzut oka, że jest zaczęte w połowie, że coś powinno poprzedzać rzeczownik „powód". Może tytuł? *podawanie*? Podawanie powód? Poprawność wymaga raczej formy „powodów". Inaczej jeszcze: powód czego? Gdzie leży ta brakująca przydawka, która wyłoży nam sens całego wyrażenia? Zamiast przydawki otrzymujemy spójnik złożony „jak i", ale tylko jeśli przyjąć, że występuje on tu w roli łącznika, zestawiającego „powód" z bezokolicznikiem „wpierdalać". Oba te wyrazy stają się wtedy podmiotami wersu/zdania, które wieńczy orzeczenie „przypalają się" (słowa, materialne ingrediencje). Ale jest też „powód" z innego słownika, z dyskursu prawnego, gdzie określamy tym mianem kogoś, kto padł ofiarą przestępstwa i dochodzi w sądzie swoich roszczeń. Tego „powoda" podsuwałaby z kolei patologiczność następujących dalej scen i omówiona, tuszowana przez wiersz zbrodnia.

[9] K. Góra, *Pawlacz Parulskiego*, [w:] *Połów…*, s. 78.
[10] P. Parulski, *monady*, [w:] *Połów…*, s. 71.

Ale jeśli tak nie jest? Może pauza składniowa przebiega gdzie indziej? Może „powód", „jak" oraz „wpierdalać" są samodzielnymi wyrażeniami, jakimś wymieszanym i wykastrowanym echem rozmowy, która rozprasza się wokół głównego tematu: gotowania, czy raczej przypalania się w kotle? A zatem powód (dlaczego?), sposób (jak?) i czynność (wpierdalać), zamiast układać się w opis sytuacji, stoją po prostu obok siebie, a ich związek jest trudny (właściwie niemożliwy) do określenia. Zaskakuje i dezorientuje też miejsce, w którym obok neutralnych słów pojawia się silnie nacechowane „wpierdalać". Skąd się wzięło? Z czyjego języka? Już pierwsze zdanie, wymieszane jak w kotle, sugeruje, że znaczenia poszczególnych wyrazów będą się opornie poddawać orzeczeniu, a konieczność dostosowania ich do czasownika, a więc wyznaczenia kierunku ruchu, spocznie na czytelniku. Może pozostanie zaledwie jego domysłem, próbą dopasowania się do rytmu frazy, zestrojenia z wierszem?

Na poziomie składni mamy więc wyraźny konflikt z semantyką, bełkot – rzekłby czytelnik oczekujący od wiersza zrozumiałości i logicznej konsekwencji (ot, taki choćby Henryk Markiewicz, stający przed tekstem Pułki[11]). Ale ten bełkot układa się w pewien obraz, w scenkę rodzajową niemalże: jakaś rodzina je, a przynajmniej próbuje zjeść, posiłek. Nie wiadomo, czy jest to konkretna rodzina, czy poszczególne postacie – gotująca żona, pijany (i agresywny) mąż, niepokorne, destrukcyjne w swoich zachowaniach dzieci – występują na tym samym planie, w tej samej przestrzeni mieszkania. Być może ich obecność zapośredniczona jest tylko dzięki wspólnemu tematowi, jakim jest rodzinny obiad i jego patologiczne przekrzywienie? Cóż bowiem wyłania się z wiersza Parulskiego, jeśli nie wspólny posiłek, który od początku do końca okazuje się katastrofą? Każdy kolejny wątek to przecież destrukcja – na poziomie składni, zachowań społecznych i relacji międzyludzkich – idyllicznej opowieści o rodzinnym posiłku, którą można by usytuować w sercu naszych przemian społeczno-politycznych[12].

Od hipotetycznego pożaru w trzeciej strofie, który ogarnie zaraz dom i uśmierci mieszkańców, spopielając obraz (czy to nie jest aby jedna z zasad działania całego wiersza?), przechodzi Parulski do kolejnych asocjacji, równocześnie przesuwając wzrok po powierzchni stołu: łyżka – widelec – dziecko, a potem zapewne… talerz („to kółko"), by zostawić nas wewnątrz skojarzeń pokarmowych, w wielkim łańcuchu żywienia i pożerania. „Się wyrzuca i przynosi" – mechaniczna, odpodmiotowiona procedura, odpychanie i przyciąganie, nieuchronne, opresyjne krążenie,

[11] H. Markiewicz, *Dwie interpretacje*, „Tygodnik Powszechny" 2012, nr 40, s. 39.

[12] Por. J.C. Goldfarb, *Polityka rzeczy małych. Siła bezsilnych w mrocznych czasach*, przeł. U. Lisowska, K. Liszka, A. Orzechowski, Wrocław 2012.

a może nawet powrót do „nerwu" z drugiej strofy, przeniesionego kilka poziomów wyżej, na relacje społeczne. Rezonans jako podstawowy sposób orientowania się w świecie[13]. Przypomina się Pułka: „odrzucać i przyjmować idee / jak aport psu"[14], przypomina się Góra, jako patron tego rodzaju intensywności, w którym rzeczywistość i język trą o siebie wzajemnie, jak tutaj „zwęglona racja" (jako „pokarm", „słuszność" oraz „uzasadniona przyczyna", czyli powód), połykane kostki bruku i „mąż pijany czy trzeźwy gruzem".

Na pewnym planie wiersz Parulskiego jest nawet czytelny: to realistyczny opis scenki rodzajowej, skupionej wokół kluczowego tematu: „stołowania się". Może więc po prostu *podawanie do stołu*? To z pewnością część zależności, w jakie wikła się tytuł, a gdyby nie środkowa strofa, może byłaby to część najbardziej interesująca. Ale mamy jeszcze co najmniej dwa inne plany: ten związany z surrealistycznym obrazowaniem, gdy we w miarę realistyczne kadry wkradają się rekwizyty pokroju pochodni, a widelec ewokuje szczerbate dziecko, oraz ten związany z zagęszczaniem kodu, jakby splatały się w nim na raz dwie różne opowieści, dwa zakresy semantyczne: chodnik – bruk – stąpający mąż – rozbite okno, całe rekwizytorium ulicznej przemocy, związanej z rodziną, a z drugiej: wpierdalanie – przypalanie – żywienie – tort – ogień, naturalistyczne ujęcie procedur (bo tak trzeba by je tutaj nazwać) pokarmowych. A może wręcz: zależności pokarmowych, skoro całość przypomina raczej *Hubę* Wilhelma i Anki Sasnalów?

Ostatni z planów wydaje się najciekawszy: to czysty kod językowy, zdolny do zagadkowych zestawień, igrający wręcz z nimi, (nad)używający silnych przerzutni, żeby zaburzyć spójność obrazu: „żywienie i kostki bruku / się połyka", „pijany czy trzeźwy gruzem / rzuca w okno", uwikłany w rytmiczne i konsonantyczne powtórzenie: obrus – obraz – obrus. I tu przechodzimy do strofy środkowej, która niespodziewane staje się rodzajem traktatu o patrzeniu/widzeniu jako funkcji wiersza. Nawet jeśli wiele jest niespójności i nielogiczności w młodzieńczych utworach Parulskiego, a być może zamierzonego chaosu, to jest w nich też jakiś rodzaj teoretycznej wątpliwości, która każe autorowi pytać o technikę, o narzędzia, o sposoby ich zapośredniczenia lub materializowania się w tekście poetyckim. Co możemy powiedzieć o statusie „obrazu", który staje się swoistym tu fetyszem: (konkretnym) obrazkiem wiszącym na ścianie, obrazem-sceną rodzinnego życia, podglądanego przez czytelnika-*voyeura*, która to scena staje się równocześnie meta-obrazem – wierszem samym w sobie, z jego możliwościami reprezentowania, ukazywania, obrazowania właśnie?

[13] Zob. W. Iser, *Czym jest antropologia literatury, Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik „Teksty Drugie" 2006, nr 5.
[14] T. Pułka, *Życie*, [w:] tegoż, *Zespół szkół*, Kraków 2010, s. 18.

Krew ściekająca z nerwu i zasychająca na podłodze pełni funkcję metafory pokazywania, co prowadzi do wniosku (wedle jakiej logiki? prawem jukstapozycji?), że samo pokazywanie jest metaforą ostrza wbitego w obrus. Zastanówmy się nad tym efektownym splotem. Pokazywanie związane jest z prezentacją i z obrazem, ale też z odsyłaniem: pokazujemy coś, wskazując na to, odnosząc patrzącego wprost do pożądanego obiektu, opieramy się więc na indeksach. Ale u Parulskiego wszystko odbywa się pod stołem, ukradkiem, jakby w tajemnicy, z zachowaniem pozorów. W stole tkwi tymczasem ostrze – realistycznie rzecz ujmując: nóż kuchenny, związany z całym semantycznym polem gotowania, choć pole to wyraźnie przemieszcza się. Na poziomie metateoretycznym, jeśli wziąć pod uwagę, że pisze Parulski również o podstawowym aspekcie technicznym, że zapośrednicza teksty w narzędziach, a figury poetyckie w ich materialnych odpowiednikach, nóż będzie narzędziem do cięcia i dzielenia (obrazu?), ale też źródłem przemocy, połączonym z innym polem: wpisaną w wiersz agresją, gniewem i destrukcją społecznych relacji.

Ostrze wbite w obrus (doceniam aliterację) jest równocześnie narzędziem podziału i punktem skupienia, to na nim zawiesza się wzrok czytelnika, to na nie spoglądamy po metaforycznym wyjściu spod stołu i spuszczeniu oka z plamy krwi na podłodze. A zatem dzielenie postrzegalnego (*le partage du sensible*), jako wycinanie fragmentu i zarazem trudna konieczność uczestnictwa? Puenta – przypomnijmy za jednym z najstarszych polskich traktatów poetyckich, autorstwa Mikołaja Sarbiewskiego (*De acuto et arguto…)* – to połączenie zgodnego z niezgodnym, które wyłożyć możemy w ramach „teorii ostrza": efekt puenty powstaje w punkcie przecięcia porządków zdań, w samym „ostrzu", ma być zaskoczeniem, wybijającym czytelnika z przyzwyczajeń. Wbity w obrus nóż to oczywiście znak konfliktu. Ale czy konflikt ten wydarza lub wydarzył się wyłącznie między siedzącymi przy stole (mężem i żoną)? Czy uwagi o reprezentacji, na które naprowadza nas ciąg pokazywanie – metafora – obraz, nie zachęcają, żeby konflikt ten przenieść wyżej, na poziom samego patrzenia lub podglądania?

I oto kolejne zaskoczenie, prowokacja – nie ma posiłku, jest jego obraz nad stołem: symulacja, wirtualność, spektakl, kolejne uniesienie wzroku. Możemy odnieść się tu do dowolnego teoretycznego zaplecza, a i tak zaprowadzi nas ono do pojęcia immersji oraz do swoistego unieruchomienia wewnątrz obrazu, obrazka właściwie, scenki. Tak jakby sprawczość została nam odebrana wraz z chwilą wejścia w obraz: z podmiotu zmieniamy się w widza, ulegamy pozorowi, reprodukujemy jego porządek. Metafora widzenia „poprzez wiersz" związana jest u Parulskiego z krwawiącym nerwem i z ostrzem, ale zostaje

paradoksalnie, antymetafizycznie odwrócona: to pod powierzchnią (stołu) odbywa się ujawnienie, ale też ruch, nad nią zaś zakrycie i unieruchomienie.

Skoro zaś *podawanie* nie odbywa się „do stołu", a „pod stołem", w tajemnicy, nie jest związane z ofiarowaniem posiłku ani zapraszaniem w gościnę. Nie nawiązuje – tak można przynajmniej wnioskować z treści wiersza – do ekonomii daru, a z opracowanego przez Lévi-Straussa zagadnienia zachowuje właściwie tylko jeden aspekt: ruch. Nie zostajemy obdarowani żadnym wierszem, zaproszeni do etycznych rozważań nad istotą rozmowy i różnicą między nią, a komunikatem poetyckim. Podawanie, z którym mamy tu do czynienia, opiera się raczej na opisanej przy innej okazji przez Grzegorza Jankowicza regule odwlekania końca[15] – „podaj dalej", trochę zabawa, a trochę próba pozbycia się parzącego kartofla. Jeden komunikat napędza kolejny, jedna asocjacja przechodzi w drugą, słowa i obrazy zestawiane są ze sobą przypadkowo, na umiłowanej przez surrealistów zasadzie jukstapozycji, ale wszystkie wprawia w ruch właśnie tytułowa idea *podawania*, którą możemy określić równocześnie jako zasadę działania omawianego wiersza.

Ale „podaj dalej", wywiedzione z dziecięcych zabaw, staje się równocześnie jedną z podstawowych zasad komunikacji w epoce cyfrowej. „Send forward" klienta poczty elektronicznej i „udostępnij" z Facebooka to tylko dwie różne nazwy, które za SJP możemy opatrzyć definicją: „przekazywać wiadomość, komunikować coś". Współczesna struktura sieci opiera się coraz bardziej nie tyle na statycznym lokowaniu pakietów danych i przypisywaniu ich do rzeczywistych miejsc, ale na umiejętnym krążeniu w chmurze, od Bangkoku po Massachusetts. W takim *podawaniu* nie ma miejsca na świadome zawrócenie, na decyzję, na sprzężenie zwrotne, o którym wspomina Iser, a więc również na rozmowę, wymianę i refleksję. Jest tylko jeden kierunek i jeden wektor: przyszłość. W tym sensie „podawanie", jako operacja językowa, oparta na przyspieszającej akomodacji (oddziaływaniach gramatycznych w ramach związków rządu), staje się analogiczna do fetyszu XX-wiecznego kapitalizmu, jakim była taśma produkcyjna. Wyrazy podlegają mechanicznej presji dostosowywania się do toku zdania, do rytmu, napędza je jakiś nakaz akumulacji, ale w trakcie tych przyspieszeń znaczenia zaczynają się wykolejać, a cały proces generowania sensu grzęźnie w chaotycznej bańce wiersza. Celowo usuwa Parulski interpunkcję i robi to na tyle wieloznacznie, że jego tekst bardziej przypomina pierwsze eksperymenty awangardzistów w tej materii, niż współczesne, na wskroś konwencjonalne utwory postróżewiczowskie.

Nie ma już w *podawaniu*, które jako zasadę poetycką wyzyskał młody autor, aspektu współpracy, kooperacji czy partycypacji. Jest sama

[15] G. Jankowicz, *Posłowie*, [w:] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Podaj dalej*, Poznań 2012.

mechaniczna czynność: „podawanie" ogołocone za sprawcy, będące zasadą ruchu komunikatów w przestrzeni, zasadą przylegania i następstwa słów. Czy jest to zarazem uniwersalna zasada lektury? Na pewno najbardziej podstawowa, fundowana na prawach koherencji i kohezji, podległa liniowemu prawu narracji, z którym przychodzimy przecież do wiersza. Ale jest też kluczowe „podawanie nerwu" i jego przykrycie, poetycka wiwisekcja, która z konieczności (prawem reprezentacji) przechodzi w symulację. Czy taką symulację zamyślił sobie autor tego wiersza? Czy kierowała nim raczej chęć poszukiwania ekwiwalentów między obrazami i formami, zdolnymi je uruchomić lub unieruchomić? Czy podał nam coś, tzn. przekazał, zakomunikował, ale też obciążył (winą)? Czy wiersz się zapętla, jak „to kółko, które się wyrzuca i przynosi", a na koniec „przynosi // powód"? Kto zawinił, a kto jest oskarżany? Po czyjej stronie jest „zwęglona racja"? Czy proces tuszowania, zasłaniania „nerwu" i przenoszenia go w dziedzinę estetyki, w obraz jak z horroru, ma w sobie coś z procesu sądowego? Lektura jako policyjna rekonstrukcja? Same pytania. Podskórnie czuć jednak stawkę tego wiersza: wpisany w niego afekt i opisany w nim obraz patologii, czuć splatające się ze sobą i skonfliktowane łańcuchy semantyczne, czuć wreszcie, że jest w ich ruchu coś niekomunikowalnego, irracjonalnego i nieuchronnego zarazem: presja społecznej formy, biologiczny i estetyczny nakaz ruchu, przemoc interpretacji.

MAJA STAŚKO

Rewolucja albo psikus: Radosław Jurczak grzmi

Radosław Jurczak to taki gość, co przyszedł z miesiąc temu na spotkanie promujące biopolski numer „Wakatu". W numerze pojawiły się jego wiersze, obecność nie była zatem ani szokująca, ani niespodziewana. Po spotkaniu podszedł do niego redaktor „Wakatu", Michał Kasprzak, by otrzymać zamaszysty podpis pod umową o dzieło i wręczyć młodemu adeptowi poetyckiej sztuki zasłużone 100 zł z MKiDN. Radek subtelnie odmówił złożenia podpisu i przyjęcia gotówki. Gdzieś obok siedział Szczepan Kopyt i zapytał, z jakiej opcji politycznej jest Radek. Aspirujący poeta odpowiedział, że ze skrajnej lewicy, dlatego nie może dopuścić do tego, żeby rewolucyjna poezja ulegała utowarowieniu. Szczepan uświadomił kolegę po piórze, że już w momencie publikacji w czasopiśmie, w chwili włączenia w obieg literacki, rewolucyjna poezja wchodzi na rynek i zaczyna funkcjonować na jego zasadach; nawet jeśli czasopismo jest darmowe i powszechnie dostępne w formie elektronicznej (jak „Wakat"), a autor nie przyjmie pieniędzy od państwa (jak Radek). Wymiana zdań trwała jeszcze chwilę, ale Radek jak nie podpisał się i nie przyjął gotówki, tak nie podpisał się i nie przyjął gotówki.

Radek to rocznik 1995. Dotychczas publikował jedynie we wspomnianym „Wakacie"; w tym roku został wyłowiony przez Biuro Literackie, ale nie wszedł do ścisłego almanachu. Dosłownie przed chwilą wygrał Konkurs Bierezina, całkiem niespodziewanie i przewspaniale (po Piotrze Przybyle, świetnym autorze i tomie, poziom się co najmniej utrzymuje). Nie ma go na literackich forach internetowych (Nieszuflada, Liternet), nie uczestniczy aktywnie w życiu żadnego z lokalnych środowisk poetyckich (pojawia się czasem na warsztatach SDK-u), nie gra w slamach i innych turniejach jednego wiersza. Jest gdzieś z zewnętrza.

Z wnętrza z kolei dobijają się prześwietni poeci o kilka lat od Radka starsi, roczniki – powiedzmy – osiemdziesiąte (raczej bliżej drugiej połowy niż pierwszej), którzy wydali swoje debiuty w ostatnich kilku

latach lub są tuż przed, a w środowisku się o nich gada: Maciej Taranek, Ilona Witkowska, Kira Pietrek, Rafał Krause, Szymon Domagała-Jakuć, Urszula Kulbacka, Kamil Brewiński, Piotr Przybyła, Dawid Mateusz, Piotr Jemioło. Młoda krytyka literacka wypruwa z siebie żyły, by wprowadzić ich do poetyckiego mainstreamu, by ujawnić kolektywne właściwości ich poezji i poetyki funkcjonowania w rzeczywistości. Dla tych młodych (wciąż przecież młodych!) poetów podstawową platformą komunikowania się była w głównej mierze Nieszuflada, a potem Liternet; wspólnie czytali i czytają przede wszystkim poezję Konrada Góry, ale także Tomka Pułki i Szczepana Kopyta. Poezja pozwala im się angażować w funkcjonującą rzeczywistość przez język i formę, którą w budowie tej rzeczywistości stosują. Performatywny aspekt znaku dochodzi do skrajności: polecenie zapisane językiem programowania ustawia hiperrzeczywistość, która go odtwarza; przed podkreśleniem słowa trzeba napisać polecenie podkreślenia słowa, przed uruchomieniem filmu trzeba napisać polecenie uruchomienia filmu. Nowomedialna uprzedniość języka względem rzeczywistości daje podstawy ku wierze w językowe, poetyckie działanie. Daje nadzieję właściwie, że można robić, zmieniać, formować. Daje miłość, bo robotę odwala się we współpracy, na forum, kolektywnie. Razem.

Dojrzewający w Polsce równolegle z rocznikami osiemdziesiątymi internet daje zatem możliwość powstania nowej poezji, wreszcie niejednostkowej i wreszcie oddziałującej na rzeczywistość. Poezja młodych autorów urodzonych przed rokiem 1989 kształtuje się kolektywnie i politycznie: kolektywnie, bo politycznie – i politycznie, bo kolektywnie. Pluralizm nowych mediów otwiera poezji osobną przestrzeń do działania, mocno niszową, ale w końcu jednak własną. Poeci mogą publikować, komentować i dyskutować, ile tylko chcą, nikt ich nie cenzuruje, a trolle umilają czas. Polityczna autonomia poezji pozwala na napisanie dosłownie wszystkiego, admin (Leszek Onak) rzadko ingeruje w nadsyłane treści, jeśli są zgodne z prawem (nie szerzą nienawiści i ksenofobii). Pięknie jest.

To wszystko jeszcze świeże i nierozpoznane, to wszystko wymaga jeszcze opisania, nim zacznie dostawać Silesiusy zamiast Buliżańskich, nim zacznie wchodzić z butami w Nike i Gdynie, byśmy nie obudzili się z rękami w nocnikach, a młoda poezja nie zaczęła funkcjonować na miarę Świetlika lub nawet Sosnowskiego. Bądź – nastały rządy PiS-u – na przykład Herberta. Albo mielonego przez Franaszka Miłosza. Wszystko to potężna robota do przerobienia, wszystko to mamy i musimy jeszcze zrobić.

Ale w tym miejscu wchodzi taki Jurczak i jest już całkiem gdzie indziej. I nie tylko on: także inni urodzeni w okolicach połowy lat 90., do których mamy na razie dostęp głównie w czasopismach młodoliterackich

bądź przesyłanych masowo do wydawnictw propozycjach poetyckich (zwykle jednak nie tak dobrych jak Radek, który jest – proszę mi to wybaczyć – bardzo dobry).

No to Jurczak:

SysRq (ta elegia jest o stanie wiedzy)
na własne dwudzieste urodziny

Internet dojrzał i zrywać go garściami
aż dłonie od soku (wczoraj cztery zamachy bombowe

w mieście w którym nie byłem) Ekran aż brudzi palce
od światła: oglądam zamachy w mieście w którym nie byłem

(w snach bywam pustym pokojem mam tysiąc otwartych drzwi
tysiąc malutkich lampek zupełnie jak serwer) aż palce

drętwieją od światła (a światło wpierdalałem rękami)
Polepszyłoby sprawę gdybym wdał się w obrazy

w opisy? Żeby zdradzić oko: słońcem kwietniem
siedziałem raz w parku oglądałem śmierć pszczoły

(a pytanie jest dla tych którzy chcieli detalu
i nie wzięli go za nic) Za rękę czy za nic

chodziłem nad ranem czy nocą w miejsca niepewne jak oko
w snach bywałem kamerą (co też zdradza oko) Widziałem najlepsze umysły

swojego pokolenia w hipsterskich kawiarniach (wyszedłem
bo zewnątrz było większe) Czasami pod Most Północny

gdzie zamarzł znajomy bezdomny i ocalić go w wierszu
było prostym odruchem (płat czołowy podwzgórze:

tam też mieszkałem) Lub dalej: znam od cholery mieszkań
wszystkie puste w środku a neon Marks&Spencer

myśli po łacinie albo w Unikodzie
(wraca się pustym tramwajem po drodze się uczy zasypiać:

w snach czasem bywam człowiekiem śni że jest pustym pokojem
ma czterdzieści tysięcy pustych miejsc po drzwiach)

Wracając: istniały miejsca i światło jadłem rękami
(potem skończyły się ręce nie jadłem) teraz oglądam zamachy

a myślę o miejscu: że kiedyś naprawdę kwietniem śmierć pszczoły
(: widzę i debuguję bo tęsknię po tobie)

wiedziałem że jest w tym prawo i nie wiedziałem jakie
(wiedziałem że jest w tym prawo i nie wiedziałem jakie)[1].

Spójrzmy na to tak: młodzi poeci urodzeni przed 1989 rokiem znają świat bez telefonów komórkowych, a w nowinkę internetu byli stopniowo wprowadzani – najpierw w kafejkach internetowych, potem na własnych (mocno wolnych) łączach. I konsekwencje: zachłyśnięci nowymi możliwościami poeci łączyli się w grupy, pisali do siebie w necie, robili manifesty (jak Szczepan Kopyt z cybernetyczną szajką w manifeście poezji cybernetycznej w 2005 roku) – jednym słowem, wierzyli w nowe możliwości nowego medium. Widzieli w nim powszechny, darmowy dostęp, wyrównanie szans, odejście od klasowych stygmatów, czyli rodziny, majątku, płci (to wszystko niwelował nick), wreszcie rozgromienie pojedynczej autorskości i przejście w stronę kolektywności, a także – skoro cała hiperprzestrzeń postawiona była w języku programowania, a w źródłach w języku zerojedynkowym – performatywność języka; w skrócie: szanse na nowy wspaniały świat z nową wspaniałą etyką – niekapitalistyczną, włączającą niedoreprezentowanych i wykluczonych, równościową. A że potransformacyjny agresywny kapitalizm począł właśnie rozwijać skrzydła, wiedzieli dobrze, z czym walczą i czego mocno nie chcą. Internet – jak kino, radio i telewizja u futurystów i Awangardy Krakowskiej, jak ich miasto, jak wyjście na ulice – otwierał na to, co artystycznie, etycznie i politycznie nowe. Działanie stało się wreszcie możliwe – działanie poza spacyfikowanymi przez utytułowanych panów od poezji mediami masowymi: czasopismami wysokonakładowymi, radiem i telewizją. Poeci uwierzyli, że wreszcie mogą coś bezpośrednio i razem zmienić. Działali w nowych mediach, pisali manifesty, wydawali płytomiki i inne zbiorowe projekty. W różnorodności nowych mediów widzieli główną broń polityczną, która pozwalała na rozrzedzanie mocnej władzy kapitalizmu (a z nim patriarchatu, klasowości itd.).

I teraz młodziaki urodzone po roku 1989: Radek wszedł w świat, gdzie komórka i internet były normą, a za chwilę nawet komórka z internetem szczególnie nie dziwiła. Gdy zaczynał poszukiwać wspólnot poetyckich – czyli właściwie przed chwilą – Nieszuflada już dawno nie funkcjonowała, a Liternet wyglądał podobnie jak teraz: pełen trolli, nienawiści, wzajemnego się obrażania i niechęci (ale wciąż z kultem Pułki, który dla Radka szczęśliwie był pierwszym poznanym poetą współczesnym). Jeśli Radek dotarł do manifestów cyberpoetów albo

[1] Wszystkie wiersze udostępnione przez autora.

Rozdzielczości Chleba (miał wówczas odpowiednio 11 i 16 lat, więc dotarł najpewniej poniewczasie), zapał poetów i redaktorów względem nowych mediów i możliwości poetyckiego działania zapewne bardzo go dziwił: ta hejterska, pełna mowy nienawiści i wykluczeń, ta rasistowska i seksistowska przestrzeń, przez którą czasem na Facebookach wyzwolonych i progresywnych lewaków przebija się jakaś ważna i potrzebna akcja społeczna – to jest ten nowy wspaniały świat? Przeglądarki zapamiętujące każdy nasz krok w celu odpowiedniego dobrania nam partnerów reklamowych, wyszukiwarki i algorytmy, dla których jesteśmy tylko konsumentami, workami wypełnionymi k(l)asą – to jest ta nowa etyka? Programiści uśmiechający się do stosów pieniążków na kontach, budynki zawalające się na szyjących w nich ubrania dla sieciówek pracowników – o to chodzi? Miliony siedzące przed ekranem i oglądające zamachy, miliony dolarów, miliony złotych – jaka performatywność, jakie działanie? Kod działa już tylko na rzecz tego, kto go karmi sytymi przelewami. Ustawianie powszechności dostępu do materiałów przez zainwestowany w nie kapitał pośród śmietniska pomnożonego, rozmnażanego na masową skalę i zwyczajnie powszechnie niedostępnego pluralizmu wizji i idei – naprawdę?

Waleta

(1)
Albo może wyjechać być dłonią każdego miejsca
parzyć kawę w Berlinie myć kible w Amsterdamie

(*kom je uit Polen*? Nie kurwa z Nigerii
: a chciałbym być z Nigerii wtedy mógłbym #ocalać_

_plemiona_i_ludzi) Właściwie jednym zdaniem:
wyobraziłem to sobie jako własne wybrzeża

(2)
Automatyczny system rozpoznawania twarzy
taki jak w aparatach i u niektórych świętych

opiera się na rytmie i każdą twarz w tym wierszu
poznaję (przynajmniej rytm):
                                        na przykład kiedyś

pod sklepem na Kreuzbergu siadłem i płakałem
(ostatnie eurocenty wydałem na Leibniza

bo herbatniki są tanie a można udawać posiłek)
przysiadł się jakiś Arab: *weź jeszcze to ogarnij:*

mieszkamy we wnętrzu monety i czyja dłoń nią obraca
(tutaj wrzuć monetę tutaj pomyśl o jeszcze)

(3)
Jeszcze: w metrze na Gravesend patrzyłam w ekran smartfona
(i miejsca pokazują czego nie znaliśmy wcześniej:

bliznę przez każde powietrze hałdę kopalni i szyb
w tle zdychają Indianie albo meczet i rzeź)

czytałam wiadomości w metrze libijskich uchodźców
i polskich barmanek Zawsze wraca się rano:

szybka ekranu o ziemię dziwnie ziarnisty świt
więcej nie ogarniam więcej kończy fazę

(a sen był o tym: patrzenie na samej krawędzi gwiazdy
i zapomniałam miejsce: zielone szkiełko w dole)

(4) *finale*
A pomnożono rzeki ażeby łacniej w niech tonąć
a pomnożono łącza ażeby żal się zagnieżdżał
(wczoraj rozmowa na Skypie ze starą znajomą w Dublinie)
ażeby rósł światłowód nie pomnożono światła

Podporządkowanie etyki, estetyki, podporządkowanie potrzeb społecznych i fizjologicznych logice towarowej – w tym rzecz? Neutralizowanie każdej próby oporu zgrywą, beką, ironią?

18 elegii dla Aylana Kurdiego
{

(1)
morze rozsuwa się jak ekran dotykowy
morze przygasa jak ekran dotykowy:

(2)
w czasach dziwnych i wrogich żyliśmy wspaniałych
a także toczono bekę skrajem pojemnych mórz:

(3)
zasadzę dłonie ażeby we mnie rosły
zasadzę składnię ażeby jęła się kłębić:

(4)
wynajdę sobie dykcję jasną jak światłowód
ułożę pod językiem poczekam aż wejdzie:

(5)
kiedy byłem dzieckiem zawsze wierzyłem dłoniom
kiedy byłem dzieckiem nie zdążyłem utonąć:

(6)
kiedy wierzyłem dłoniom nie zdążyłem utonąć
kiedy zdążono za mnie nie omieszkałem prosić:

(7)
oczu pojemnych ażeby pełne morza
dłoniom cementu ażeby domy obszerne:

(8)
wypłoszyć morza aż pokażą ciała
wypłoszyć ciała aż pokażą dna:

(9)
a teraz wrócić do siebie wyjść z każdego obrazu
a teraz wrócić w obraz mówiąc innymi dłońmi:

(10)
cudzymi dłońmi ażeby trwalszym murem
obszerne morze ażeby cement z rąk:

(11)
cementu z rąk ażeby spoiste morze
morza spoistego ażeby nie płoszyć ciał:
(12)
murów pojemnych ku ochronie ekranom
ekranów jasnych ażeby nimi oślepnąć:

(13)
a kiedy zdążyłeś oślepnąć ażeby nie zdążyć utonąć?
kiedy zdążono za ciebie czy spamiętałaś dłonie? :

(14)
obrazy są przez gardło dlatego w końcu dławią
zatem murów pojemnych ku ochronie gardłu:

(15)
zatem gardeł pojemnych ku połknięciu mórz
mórz ku umyciu dłoni i prześwietleniu ciał:

(16)
bólu jest za dużo zatem nie będzie odjęty
i nie istnieją ekrany ku prześwietleniu ciał? :

(17)
morze rozsuwa się jak ekran dotykowy
morze przygasa jak ekran dotykowy:

(18)
w czasach dziwnych i wrogich żyliśmy wspaniałych
a także toczono bekę do osłabnięcia rąk

}

Nowa wspólnota, nowy układ, nowa poezja? Czyli jakoś tak:

> Komputer wyprodukowano w fabryce, w której pracuje się 12 godzin dziennie przez 6 dni w tygodniu. Jego podzespoły zrobione są z minerałów, które wydobywa się z ciała. Ci, którzy zrobili twój komputer i wydobyli jego minerały, nie mają czasu, żeby siedzieć przed komputerem. Z tego powodu zarabiają mniej od ciebie. Procesory wydobywa się w kopalni jak złoto, a niepotrzebni górnicy bywają zostawiani na dole, kiedy nie opłaca się ich wyciągnąć. Komu zależy na ich wyciąganiu? Czy naprawdę są nam potrzebni?
>
> Ludzie pracują na twoją cyberżulerkę i dla zysku kogoś innego. Cyberżulerka to stosunek społeczny, w którym zajmujesz nikomu niepotrzebne miejsce. Może narkotyki robi się w krajach, w których się ich nie zażywa, ale cyberżulerka zażywa cię w kraju, w którym ją robisz. Cyberżulerka zażywa kraje, w których robi się komputery. Komputery zażywają kraje. Gówno[2].

Radek został wrzucony w gotową przestrzeń z gotowym systemem i nie jest się w stanie z niej wydobyć. Nie wie, jak jest i było poza nią, ona jest przezroczysta i on w niej jest przezroczysty, nie wie, czy może poza nią wyjść, ale wie, że musi poza nią wyjść – że nie ma innego wyjścia, bo w nowych mediach, bo w kapitalistycznych rządach towaru, od początku nie ma i nie było niczego dobrego:

GoogleGlass

: a teraz jesteś przezroczysty jak Internet
jak wyszukiwarka czytelny jak szkło
A coś jest przyłożone do korzenia chociaż
być może nie siekiera z pewnością nie korzeń
A coś jest przyłożone i każde twoje lustro
gdziekolwiek ma korzenie nie wierzy już w odbicia

[2] P.P. Płucienniczak, *var gówno = p.estetyka cyberżulerki*, „Nośnik" 2015, nr 3, s. 14, online: http://xn---ch-ppa33b.pl/var-gowno-p-estetyka-cyberzulerki/.

A coś jest przyłożone jeżeli są korzenie
to one o tym wiedzą: zgubiłeś się wśród luster
więc nie pomnażaj odbić bo skąd wiesz które mrugnie

(w prawym górnym rogu rozsuwa się światło
epifania systemu: popatrz tyle ikon
cały ikonostas tysiąc cyfrowych świec
i jesteś przezroczysty czytelny jak oko)

Nie możemy wyjść z systemu, z hiperprzestrzeni. Jesteśmy zamknięci, więc ksenofobiczni, wyznaczają nas kolejne granice internetu; granice internetu, czyli granice państwa:

PL.exe

I nie mieszka już nawet w kopiach zapasowych:
mieszka w monitoringu (zwykle na przystankach
i nigdy nie odjeżdża) Wieczorem w skupach złomu
jest intensywnie szklana więc umiera z głodu
Budzi się na chodnikach Budzi się na serwerach
Budzi się leżąc krzyżem budzi się w starych kobietach
Na wyjściu zwraca butelki Jest uszkodzonym plikiem
na wyjściu zwraca błędy I póki one żyją

Granice internetu, granice państwa potęgują się coraz mocniejszą krechą: jesteśmy wśród *swoich*, czujemy się dobrze, nasz Facebook składa się z naszych znajomych i oswojonych – każdego obcego odtrącamy z *naszej własnej* przestrzeni, każdego obcego usuwamy – ze znajomych, z naszego pola widzenia i odczuwania. A skoro go nie widzimy, to go nie ma (tak, Kartezjuszu, tyle nam narobiłeś, Berkeley, dzięki wielkie). Granice naszego internetu to granice naszego świata:

#kolonializm

(1)
Kupiłem wczoraj antologię poezji arabskiej
sprzedawał mi ją Syryjczyk mówiliśmy na migi polskiego nie znał

(a można to opowiedzieć inaczej: kupiłem wczoraj antologię poezji arabskiej
sprzedawał mi ją Syryjczyk mówiliśmy na migi bo nie starczyło dla niego)

(2)
Taka rozmowa z kumplem z Nigerii: *stary nie pierdol nie byłem*
właścicielem niewolników nie ładowałem okrętów

ani strzelba i bat
(wtedy widzenie:
byłem właścicielem niewolników albo inaczej: światło
chciałem jeść rękami ale w żadnym miejscu
nie było już rąk którymi mógłbym jeść)

Nowe media to my i nasz okrąg, okrąg takich jak my, więc okrąg jest wsparty na różnicach i wykluczeniach: definiujemy się przez to, co nas odróżnia od innych, co jest nie-nasze, więc nieistotne. Tylko w ten sposób jesteśmy w stanie zachować granice i nie (p)oddać ich obcym najeźdźcom. Tylko zamknięcie pozwala nam na nieskończone pomnażanie zysków (kosztem innych):

Wiersz o tym że nie ma wojen

Donieck 2015

Odkąd ma po jednej dłoni na każdy płatek tynku
po jednym liściu trawy na każdy spalony dom
odkąd oszczędza wzrok bo musi starczyć dla wszystkich
śni jej się po jednym wygaszonym ekranie
na każdą wojnę której nie ma (a chciałaby zasypiać
w klatce Faradaya nie otwierać oczu)

Zamykamy się w naszym internecie i jest nam najlepiej na świecie. Wszystko inne jest poza nami, poza naszymi internetami; wszystko jest pełne i zwarte w naszej przestrzeni, nie wnika nic obcego i niepokojącego, pamięć zewnętrzna nie istnieje:

#_ (pamięć zewnętrzna)

„gdy byłem miłoszem, mówiłem jak Miłosz"
M. Taranek, *wiersz dla andrzeja franaszka*

i było też czym się karmić
pojemne były oczy i rzeki
nic nie było pełne i zwarte

Zanurzony w grach (społecznych, językowych), pełen zgryw i ironii Maciej Taranek działa wedle reguł częściowo już opisanej młodej poezji: rozcieńcza mocne, ustawione granice przez przewrotne przechwycenie, subwersję, działania na słowach i składni (więc na logice, więc na rozumowaniu) oraz rozszerzaniu bądź redukowaniu formy (wspólnoty). Radek pokazuje: jasne, w czasach, gdy było się czym karmić, gdy pojemne były oczy i rzeki, gdy były pluralistyczne i otwarte

na nowość, taka poezja zdawała się konieczna i politycznie zaangażowana – mogła coś robić, mogła działać. Tylko że w momencie, gdy wszystko jest pełne i zwarte, gdy pełna władza ustawodawcza i wykonawcza jest w rękach PiS-u, gdy nasze jest nasze, a w nasze granice włączają się inni (uchodźcy) bądź nasze pełne i zwarte zderza się z innym pełnym i zwartym (inny system religijny, narodowy, polityczny) – umierają ludzie. Umierają inne istoty (Radek jest zagorzałym wegetarianinem). Tak zupełnie serio, nie w grach komputerowych czy hipertekstach. Umierają ludzie i inne istoty. Naszych zabawek – tak ulubionych przez starszych odrobinkę młodych poetów – nikt nie pozbiera, pozostaje wojna:

#katastrofizm

(1)
Kto skręcał maszynką a kto się babrał palcami
kto wyszedł jarać blanty na balkon jak w obce państwo

kogo dzieliłeś między dziewczyny smutne jak dłonie
a co dzieliło ciebie między miejsce a dłoń
                                        Odtwórz dźwięk:

stary kumpel (już martwy): *bo może rap po łacinie*
to byłoby jakieś wyjście Potem miał jakieś wyjście:

przez otwarte okno a czuły był dym ze skręta
:

(2)
                    jest się bezbronnym i wszyscy
byliście randomowi i piękni i skazani:

(zabawek nikt nie pozbiera albo może wojna)

Zadziwiające na pierwszy rzut oka umiłowanie przez Radka poezji i filozofii Miłosza okazuje się na wskroś – zwłaszcza politycznie – na miejscu. Zbliża się katastrofa, będzie wojna. Po radosnych utopiach i zaangażowaniu I awangardy nadeszło rozczarowanie i katastrofizm II awangardy. Zbliża się katastrofa, będzie wojna: wracają mocne antagonizmy, jesteśmy *my* i są *oni*, i żadne gry, żadne krytyczne moce tu nie działają, bo one są zwyczajnie *oni*, obcy, nie-*my*. Trzeba działać – tu i teraz, trzeba wyjść z tej (własnej, naszej) przestrzeni, trzeba wyjść z tej ziemi, i znaleźć się na zewnątrz, w innym miejscu i innej przestrzeni. Może nie nowej wspaniałej – po prostu innej. Inaczej klęska.

Dlatego Radek ostentacyjnie odrzuca podporządkowanie poezji kasie i dąży do całkowitego zniwelowania utowarowienia rewolucyjnej idei – dlatego odmówił podpisania umowy o dzieło i otrzymania pachnącej gotówki: musi nastąpić rewolucja. Jeden system musi zastąpić kolejny system, w tym systemie bowiem mieścimy się wszyscy, bo jesteśmy *swoi*, w *naszym* internecie mieszczą się nawet kosmici i inni obcy, ale gdy wchodzą nam w znajomych, usuwamy, linczujemy, hejtem zalewamy. Usuwamy uchodźców ze strachu przed terrorystami, przed którymi ci uciekają; linczujemy Polaków z ciemniejszą karnacją, bo na pewno Arab, a jak Arab, to muzułmanin, a jak muzułmanin, to wiadomo. Żyd, kukła Żyda, kurwa. A gdzieś w lewicowych internetach równość i pokój na świecie.

No i lewica nie ma swojej reprezentacji w sejmie, jak pięknie, jak przepięknie. System trzeba zmienić, od dna i całkowicie: musi przestać rządzić towar, a zacząć (życie?). Życie.

Jest źle – działać trzeba teraz, w tej chwili, i mocno, i konkretnie. I to robi nam Radek swoją poezją. Troszkę starsi poeci działali w internecie, w nowych mediach, wówczas jeszcze niewykształconych i pełnych możliwości – w nowym widzieli bowiem zamach na stare. Dla Radka nowe media nie są w żadnym względzie nowe, bo po prostu innych nie ma; nowe media to samo centrum systemu, to jego serce, nowe media są zamknięte, a my w nich zamknięci. Radek chce rzeczywiście nowych mediów – niepodporządkowanych dominującemu paradygmatowi i niereprodukujących jego mechanizmów. Otwartych na nowość – systemową (etniczną, kulturową, religijną). Więc niekapitalistycznych.

To właśnie zarzucał odmowie Radka Szczepan Kopyt – zarzucał mu myślenie utopijne. Utopię. A wedle utopii pamięć wewnętrzną trzeba zamienić na pamięć zewnętrzną – trzeba wyjść z naszego internetu i naszych znajomych na Facebooku, trzeba przyjąć obcych i przyjąć obcych perspektywę. Wyjść z neoliberalnego w istocie „ja" i narodowo-konsumenckiego „my" ku zewnętrzu:

> Samą podstawą myśli Zachodu było zawsze przeciwstawienie: podmiot-przedmiot. „Ja" stało wobec zewnętrznego świata, który należało poznać i opanować. To właśnie jest treścią epopei człowieka zachodniego. Przez długi czas pomiędzy podmiotem i przedmiotem zachowywała się równowaga. Z jej zakłóceniem pojawia się „Ja" arbitralne. Dobrą tego ilustracją jest malarstwo, coraz bardziej podmiotowe.
>
> W dawnych Chinach czy Japonii podmiot i przedmiot nie były pojmowane w kategoriach przeciwstawienia, ale identyfikacji. Stąd pewnie pochodzą pełne szacunku opisy tego, co nas otacza, kwiatów, drzew, krajobrazów, bo rzeczy widzialne są niejako częścią nas samych, ale przez to tylko, że są samymi sobą i zachowują swoją „takość" (suchness), żeby użyć wyrażenia buddyzmu Zen. Jest to poezja,

> w której makrokosmos odbija się w każdym konkretnym szczególe, niby słońce w kropli rosy. […]
>
> Poezja zachodnia poszła ostatnio tak daleko w subiektywizacji, że przestała się liczyć z prawami przedmiotu. A nawet zdaje się zakładać, że istnieją tylko nasze percepcje i że nie ma żadnego świata obiektywnego. Wtedy można o nim powiedzieć cokolwiek, bo brak wszelkiej kontroli. Ale poeta Zen doradzał uczyć się o sośnie od sosny, o bambusie od bambusa, a to już zupełnie inne stanowisko[3].

Chodziłoby zatem o to, by zza błysków *naszego* ekranu dojrzeć detal, rzecz, istotę – opis:

> Znamienne, że w poezji ostatnich dziesięcioleci, zwłaszcza francuskiej, znika umiejętność opisu. Nazwać stół stołem, to już za proste. Ale przecie, żeby jeszcze raz porównać z malarstwem, Cézanne coraz to przestawiał sztalugi malując tę samą sosnę, starając się ją wchłonąć oczami i umysłem, zgłębiając jej linie i kolory, których różnorodność wydawała mu się nieskończona.
>
> Opis wymaga intensywnego wpatrywania się, tak intensywnego, że spada zasłona codziennych przyzwyczajeń i na co nie zwracaliśmy uwagi, tak wydawało się to nam zwykłe, ukazuje się jako cudowne[4].

Chodziłoby zatem o to, by zza błysków *naszego* ekranu dojrzeć detal, rzecz, istotę – taką choćby pszczołę z pierwszego tu przywołanego wiersza Radka:

> Polepszyłoby sprawę gdybym wdał się w obrazy
>
> w opisy? Żeby zdradzić oko: słońcem kwietniem
> siedziałem raz w parku oglądałem śmierć pszczoły
>
> (a pytanie jest dla tych którzy chcieli detalu
> i nie wzięli go za nic)

Chodziłoby zatem o to, by na ekranie dojrzeć zamach, śmierć pszczoły, a nie pomnażające się towary, na które nas zwyczajnie stać (dlatego je widzimy pod postacią zamachu i śmierci pszczoły, a zatem zamiast zamachu i śmierci pszczoły). By zatem epistemologiczna ideologia reprezentacji (to, co widzę, istnieje) zastąpiła ontologiczna ideologia reprezentacji (to, co istnieje, widzę, ale i tego, co istnieje, nie widzę – drugiego jest znacznie więcej niż pierwszego), a nasze widzenie zeszło trochę z pola temu, co widziane. By wyjść bezkompromisowo i ostatecznie: „wyszedłem bo zewnątrz było większe". By pod „nas" włożyć całkiem nową i całkiem inną wspólnotę – nie hybrydę,

[3] Cz. Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie" 1990, nr 5-6, s. 156-157.
[4] Tamże, s. 159.

konsensus, półśrodki, ponowoczesność, ale całkiem nową i całkiem inną wspólnotę, która nie będzie miała nic wspólnego z aktualnie nam panującym kapitalizmem. By wszystko zmienić – przewrotem, rewolucją. Jak to awangarda. I jak to awangarda – nie chodzi o pokolenie, broń boże: pokolenie Radka w większości głosowało na Kukiza i Korwin-Mikkego, więc o pokoleniu mowy być nie może. Nawet pokolenie literackie słabo tu się sprawdza, bo gdzieś w nim mieści się z całkiem innej bajki Katarzyna Fetlińska czy Martyna Buliżańska; chodziłoby raczej o ludzi, którzy mają siebie w znajomych na Facebooku, lubią i udostępniają podobne rzeczy i – z tej racji – otrzymują podobną zawartość, więc podobne sprawy ich kręcą i bolą. Gdy Radek udostępni wiersz Miłosza na Facebooku, przeczytają go wszyscy, którzy z nim studiują (MISH), którzy byli z nim na olimpiadzie polonistycznej, którzy dostali się z nim na Połów, część środowiska wokół SDK-u, gdzie Radek chodził na warsztaty poetyckie. A że na studiach, na olimpiadzie, na Połowie i na warsztatach nawet obcują ze sobą głównie osoby w podobnym wieku, urodzone w okolicy połowy lat 90., nieznające trzepaka, ale znające komputer w każdym domu – to i Facebooki mają podobne. Ich Facebook to już trochę inny Facebook, z inną zawartością, niż Facebook Taranka, Brewińskiego, Podgórniego, a także Góry czy Kopyta, ale jeszcze bardziej to Facebook inny niż rówieśników głosujących na Kukiza i Korwin-Mikkego. Gdyby szybciej wkręcili się w środowisko, gdyby założyli konto na Liternecie, gdyby ich debiut wyszedł w tym bądź poprzednim roku – mieliby jeszcze innego Facebooka. Ale mają taki. I czego innego chcą od swojego Facebooka – chcą, żeby go nie było, bo nigdy w ich świadomym życiu go tak naprawdę nie było (zawsze, zawsze był). Chcą wyjść na zewnątrz, nie znają zewnętrza. Chcą skończyć z naszą – i tylko naszą – przestrzenią, w której siedzą, i znaleźć się gdzieś indziej. Walczą o nową wspólnotę, o nowe – prawdziwie nowe – media.

I pewnie jest po prostu tak, że Radek w najlepszy możliwy sposób daje znać poglądom i działaniom większej garstki osób: nas (nas?). Ale pokolenie – nie. Nie są na pewno pokoleniem, grają w grę, gra w nich gra.

Ta sama elegia napisana trzy razy

„Był jednak przebiegły,
Patrzył, jakby od razu rzeczy zmieniała pamięć".
Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*

(1)
Szklany był sierpień i ciepły był cyfrą obraną ze skóry
Przybierało powietrze Mówiłem: zobacz po prostu
jesteśmy tym gdzie odmierza się miejsca języki i czasy

(o się nie pytaj to szkiełko metronom wielki jak kosmos

widzialny tylko przez chwilę i to dopiero jest faza)
I to dopiero jest fraza: metronom do pierwszej na świecie

syntetycznej elegii (i to dopiero jest faza)
Wracając: szklany był sierpień i leżeliśmy na dachu

patrzyliśmy w niebo liczyliśmy drony jak gwiazdy

(2)
Skąd Litwini wracali Z nocnej wracali najebki
(i bardzo wielki był żal nasz a Wilno smutnym jest miastem

i każdą składnię znaliśmy i smutne były inwersje)
Powoli robiło się wcześnie i przybierało powietrze

a Wilno było live streamem z nieistniejącej kultury
Poza tym: o czwartej nad ranem wszystkiego ale że nagle

poszukam WiFi i to Wilno zostanie remiksem wszystkiego
(na środku kurwa historii sieć powie cytatem z Keatsa

że tender is the night że Tender_is_the_night)

(3)
A także bałem się w tłumie ubrany w maskę człowieka
który w możliwym świecie wysadził w powietrze parlament

Długo myślałem o dronach (a przybierało powietrze
i krzyki): kiedyś każdemu jeden dyskretny metronom

drobne szkiełko na niebie które dokładnie wytyczy
kosmos widzialny już zawsze i tu domyka się f(r)aza

(byliśmy pierwszym na świecie live streamem z każdego atomu
najkrótszym remiksem wszystkiego Nie byliśmy jeszcze na pewno

pokoleniem graliśmy w grę grała w nas gra)

Dzień po ogłoszeniu świetnego werdyktu Bierezina na tym samym festiwalu w Łodzi Nagrodą Literacką im. Juliana Tuwima został obdarzony Jarosław Marek Rymkiewicz. I to już nie kwestia gustu czy potęga smaku, lecz realna, nacjonalistyczna rozgrywka *nas* z *obcymi*. Jest katastrofalnie – trzeba to zmienić. I jeśli jakoś, to właśnie taką poezją. Inna poezja jest możliwa. To nie tak, że ładna, brzmiąca, ciekawa – my po prostu potrzebujemy poezji Radosława Jurczaka. Właśnie teraz.

KRZYSZTOF SZEREMETA

Środek wiersza.
****** [rozstaliśmy się nad ranem…]* Macieja Rasia**

***

rozstaliśmy się nad ranem. Powiedziałaś
mi nad ranem, że się rozstajemy,

a nim się rozstaliśmy na dobre, trwaliśmy
przytuleni czekając na świt jakby był jakiś powód

aby rozstać się na dobre dopiero o świcie.
Leżeliśmy w łóżku przytuleni po raz ostatni,

jak się leży przed bombardowaniem,
albo chwilę po nim. To nie trwało długo,

musiałaś iść na badanie a ja poszedłem z tobą
(gdzieś iść musiałem). Obserwowałem

zza szyby jak leżałaś w środku wielkiej tuby,
jak leżałaś niczym w trumnie. Przez kilka godzin

cierpliwie i dokładnie wpatrywałem się
w twoje białe skarpetki[1].

Czy znaleźli się kiedyś Państwo w geometrycznym środku wiersza?

Nie mam tu oczywiście na myśli wyłącznie zapisu. Wielu poetów potrafi, bez widocznego wysiłku i celu, według tego samego południka kończyć wszystkie wersy: tak, że absolutnie nic nie może znaleźć się za widnokręgiem. Trudno jednak oczekiwać od kogoś, aby chciał się w takim wierszu znaleźć. Liryczna propozycja Macieja Rasia tymczasem

[1] Wiersz udostępniony przez autora.

uświadamia czytelnikowi, że tym, czego w danym momencie najbardziej mu potrzeba, jest środek wiersza.

Realizacja tego pragnienia jest jednak nieosiągalna. Większość spraw, które się dzieją w wykreowanym przez Rasia uniwersum, znajduje się na zewnątrz, a w samym wierszu jest jedynie zasygnalizowana – tak jak to działo się już w debiutanckim tomie poznańskiego (?) autora, w *Paśmie*, a co niemal *explicite* zostało powiedziane w wierszu *Wersja Idy*, w którym to tytułowa Ida podjęła jedyną słuszną decyzję o wyjściu poza kadr (aby „sprawdzić o czym to jest naprawdę"). Ja natomiast chciałbym wykonać manewr odwrotny: chociaż mam nieograniczony praktycznie dostęp do wszelkiej wiedzy (w tym tej niezbędnej do odczytania powyższego wiersza) oraz do ogromu opowieści opartych na równie mglistym szkielecie, chciałbym tę jedną poznać od środka. Maciej Raś natomiast pokazał mi kawałek nogi i niewiele więcej.

Mamy więc dwie filmowe sceny i niewdzięczne zadanie, aby obserwować tego, kto już obserwuje, a jednocześnie zerkać zarówno poza kadr, jak i wstecz oraz naprzód – szukając uzasadnienia dla wydarzeń pomiędzy tą uroczą i smutną dwójką młodych bez wątpienia ludzi.

Zwróćmy uwagę na to, co dzieje się przed bombardowaniem. Mamy trzy dystychy, które zbudowane są z bardzo niewielkiej liczby słów, dzięki czemu i tak już niezręczna sytuacja, w której się znajdujemy – podglądamy bowiem parę, która nie dość, że się tuli nad ranem, to jeszcze tuż przed rozstaniem – sprawia wrażenie jeszcze bardziej intymnej. Narracja zostaje zredukowana do powtórzeń, choć to i tak właściwy temu medium półśrodek, bo Raś ewidentnie dąży do milczenia i związanego z ciszą dotyku.

Bombardowanie przychodzi chwilę później, w momencie poprzedzającym bombardowanie albo chwilę po nim, kiedy podmiot swoją intymność jednak kontekstualizuje i osadza w kulturze, ale cisza dzięki temu staje się jeszcze bardziej nieznośna. Cisza przed albo po bombardowaniu, którego nie było, ma bowiem taką właściwość, że tak naprawdę jednocześnie nigdy się nie zaczęła i nigdy się nie skończy. Za pomocą kilku słów i jednego wyjścia poza kadr – przeprowadzonego tylko po to, aby potem po intertekstualnej lince wprowadzić na ekran potężną filmografię – otrzymujemy od poety idealnie skomponowany obrazek.

To, co następuje po bombardowaniu – którego nie było – jest już historią *post mortem*. Podmiot wiersza, który wcześniej był wyłącznie ciałem, jak cień podąża za lirycznym „ty" – nie znajduje bowiem innego punktu zaczepienia. Zmienia się też kamera. To, co wcześniej było stopklatką z romansu, teraz jest ujęciem rodem z horroru albo dramatu medycznego.

Badanie rezonansem magnetycznym w oczach podmiotu jest już badaniem pośmiertnym – takie tylko jest możliwe wskutek bombardowania, którego nie było. Tak zresztą każą reguły gry w melancholię: ten specyficzny fatalizm pozwala podmiotowi, który dzięki typowo melancholicznemu profetyzmowi znał już finał całej sprawy, leżeć jeszcze przytulonym, aby móc rozstać się – bardziej estetycznie – dopiero o świcie. W końcu „czarna żółć jako lustro przyszłości, jako rękojmia zdolności przewidywania, jest odwiecznym toposem melancholii"[2] – i dlatego podmiot może, bez zbędnych emocji, „cierpliwie i dokładnie" obserwować białe skarpetki.

Białe skarpetki, ponieważ – po pierwsze – cielesność lirycznego „ty" też już zanika. Nie ma sensu epatować zwłokami, estetyzować choroby i śmierci. Lepiej zasugerować ciało niż je bezwstydnie pokazywać, i ominąć tym samym jak nowotwór trawiącą naszą nową poezję pułapkę naiwnego posthonetowskiego somatyzmu. Po drugie: Maciej Raś jest konsekwentny i jego bohater – tak jak czytelnik jego wierszy – ma ograniczone pole widzenia. Powtórzę: Maciej Raś nie kieruje nas do środka wiersza – ten wektor zainteresowania skierowany jest na zewnątrz.

Po trzecie i bez wątpienia najważniejsze: jak wskazuje we *Fragmentach dyskursu miłosnego* Barthes, podmiot zakochany – a z takim mamy tutaj do czynienia – zepchnięty jest w najgłębszą możliwą samotność: samotność jedynego wyznawcy intymnego kultu, którego nikt nie podziela i podzielić nie może. Nie ma on siłą rzeczy dostępu do pełni boskości, śpiewa więc miłosne pieśni i układa wiersze, szukając fetysza. Białe skarpety wystające z trumny po bombardowaniu, którego nie było, stają się więc w jego oczach niemalże hierofanią.

Potrzeba środka wiersza staje się jeszcze bardziej dojmująca, jeśli przystaną Państwo na moją propozycję i zgodzą się powyższy wiersz przeczytać – strofami – od końca. Wówczas wyraźnie widać, że bombardowanie działa w obie strony, a cały wiersz dzieje się właściwie tylko i wyłącznie w momencie, kiedy bohaterowie leżą. Przytuleni.

Potrzebę środka wiersza okazujemy się więc finalnie dzielić z jego podmiotem, w perspektywie całości wyobcowanym i z własnych doświadczeń, i z własnego ciała. To, co tutaj się tak naprawdę dzieje – a dzieje się to poza kadrem – jest tym, czego dowiedzieć się ani uzasadnić nie możemy. W tym właśnie tkwi strata, której wspólnie z podmiotem ostatecznie nigdy nie odnajdziemy.

I uświadomiwszy sobie ten fakt, znajdujemy się nawzajem w środku tego wiersza, dzieląc niemożliwą samotność w punkcie, który ze swojej natury musi być środkiem płaszczyzny.

[2] M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 77.

KRZYSZTOF SZTAFA

Języki i połączenia: wychodzące. Kilka uwag o wierszu Martyny Buliżańskiej *już sprzedają magdalenki*

Pierwszeństwo ma wiersz, zawsze.

już sprzedają magdalenki

Marii Magdalenie

I.
waskriesienie. kłamiemy Mariam, że święcimy. jest chleb, roztopiona sól.
plujemy w milczeniu. matka już nie załamuje dłoni.
praskowia czyści prześcieradła, *taki* Pan wspaniały, a kto sprząta, ten sprząta.
ojciec opowiada o przekrzywionym obrazie w kaplicy, przez to jego jagnięta rozbiegły się i poprzecinały boki.

II.
siadamy z Praskowią na schodach. niby międzyrzecza, my ryby.
skrywam się pod jej fartuchem, nadgarstki wędrują ku kościom policzkowym. drapią, mokną, znowu drapią. gratia plena, nie ma naturalnych rumieńców[1].

***

Chciałoby się powiedzieć, że poezja to forma pojemna. Że to taki masywny kocioł – jak z bajki o czarownicach – do którego można wrzucić dowolny przedmiot i sprawdzić, co się stanie. W ramach pewnego uproszczonego modelu to nawet niegłupie: kiedy niespełna dwie dekady temu Roman Honet wydał swoją debiutancką *alicję*, raz jeszcze doszło do nas, że poetycki gest – niezależnie od tego, co o tym

[1] M. Buliżańska, *już sprzedają magdalenki*, [w:] tejże, *Moja jest ta ziemia*, Wrocław 2014.

myślimy – wymaga pewnego szczególnego wysiłku, odmiennego trybu lektury, swoistej czytelniczej *epoche*. Albo przynajmniej chwilowego unieważnienia konwencjonalnych reguł namysłu nad podmiotem, światem, a wreszcie samym językiem. Honetowi nie zależało na żadnej brawurowej analizie, nie szukał też w poezji figuratywnego ujścia dla wędrówek swojej „ośmielonej" wyobraźni. Chodziło o coś większego, o ekspozycję nieuchwytności, spalanej w ogniu codziennej komunikacji. Wszyscy wiedzieliśmy, że autor *pójdziesz synu do piekła* nie był w swoim przekonaniu odosobniony: już wtedy, w latach dziewięćdziesiątych, stała za nim rozległa i przyswojona tradycja artystycznej nowoczesności, być może nawet tej konkretnej, wywodzącej się z odległych, awangardowych impulsów. Stawką w tej grze od zawsze było to, co niewypowiedziane, sensualna intuicyjność. Nie bez kozery w klasycznym *Psie andaluzyjskim* właściwa akcja zaczyna się dopiero wraz z przecięciem oczu. Honeta interesowała zatem przestrzeń niewyraźna i niewyrażalna, wszystko, czego nie można było zamknąć w zręcznym przedstawieniu. Zamiast rozcinania oka jednak – przełamywał referencyjne właściwości języka.

Nie oznaczało to jednak zupełnego rozluźnienia szyku i rozmycia poetyckiej dykcji. Wręcz przeciwnie. Wiersze Honeta miały swoją niepisaną konstytucję. Charakteryzowały się ścisłą organizacją wewnętrzną i formalnym uporządkowaniem. Pod powierzchnią językowej rozpusty i pozornej polisemii autor *baw się* atakował nas intensywnymi, misternie utkanymi asocjacjami składającymi się ostatecznie na bezprecedensową, tajemniczą opowieść. Jej autorem była wyobraźnia, zawieszona wysoko w górze, balansująca umiejętnie na granicy rozumienia i nierozumienia, jawy i snu, wrażenia i konkretu – dzięki niej doświadczyliśmy nowej jakości.

***

Od tego czasu zmieniło się dużo i bardzo dużo. Odkryliśmy, że z zarysowaną przez Honeta linią – oddzielającą dwie konstytutywne dyspozycje poznawcze – wiąże się pewne niebezpieczeństwo. Balansując na krawędzi bez odpowiedniego przygotowania, bardzo łatwo jest stracić równowagę i paść ofiarą estetycznego eskapizmu, którego nijak – nawet przy dużej dawce czytelniczego ekumenizmu – nie da się dzisiaj obronić.

Honet wiedział, jak zrobić, żeby mimo wszystko zostać na wyznaczonym przez siebie torze. Cóż jednak począć z tekstami epigonów, wyrastającymi z podobnych impulsów, jednak pozbawionymi wymaganej dyscypliny formalnej? Cóż począć z wierszami, które mogłyby być wszystkim, a które przy pierwszej interpretacyjnej wprawce okazują się arbitralną wiązanką wydmuszkowych tropów i mglistych, wykluczających się motywów?

Wszędzie

Wiersz *już sprzedają magdalenki* pochodzi z wydanego przez Biuro Literackie zbioru Martyny Buliżańskiej *Moja jest ta ziemia.* Młoda poetka z Kujaw w 2014 roku zdobyła za swoją książkę Wrocławską Nagrodę Poetycką Silesius w kategorii „debiut". W finale znalazły się również tomy *Clubbing* Kamila Brewińskiego oraz *Repetytorium* Macieja Taranka. Jurorów ostatecznie przekonała „zaskakująca dojrzałość" dwudziestolatki, „obfitość języka i sposób, w jaki panuje nad tą obfitością".

Z pewnością obfitość. To prawda: *Moja jest ta ziemia*, zbiór dedykowany „dążącym do piękna", oferuje czytelnikowi nieprawdopodobnie szeroki wachlarz punktów odniesienia. Rzućmy okiem na podstawowe napięcia, z których poetka zbudowała znamienny w tym kontekście utwór *już sprzedają magdalenki.* W ciasnej, zaledwie dziesięciowersowej przestrzeni współistnieją obok siebie Marcel Proust, Maria Magdalena, Michaił Bułhakow i Lew Tołstoj. Poza tym – już być może mniej zobowiązująco – figura matki, figura ojca, chleb, ciało, zmartwychwstanie, a w puencie nawet łaska, dedykowana domyślnie milczącej Matce Boskiej. Jak skorzystać z tego symbolicznego bogactwa bez załamywania rąk?

Zdaje się, że najważniejszym budulcem, spinającym przy okazji całość debiutanckiego zbioru kujawskiej poetki, są podstawowe konflikty pomiędzy ciałem i duchem, mistyką i rozumem, wschodem i zachodem, naturą i kulturą. Buliżańska zawierza tym na wskroś modernistycznym dychotomiom, starając się znaleźć dla siebie jakieś miejsce pośrednie, punkt, z którego mogłaby wypowiedzieć siebie. W rzeczywistości jednak nie stać jej na wyjście poza zakreśloną ramę modalną. Zatem święcimy, ale „kłamiemy, że święcimy", plujemy, ale „w milczeniu" – cały ten sakralny nadmiar zawiera się gdzieś w nawiasie. Jednocześnie, jakby do wtóru, wgląd narratora jest powierzchowny i zatrzymuje się na poziomie nieuważnej naoczności: wszystko dzieje się mimochodem, jakby na nieskończonym marginesie. Właśnie z tego powodu nieokreślona dal, do której wzdycha mówiący, nigdy nie nadchodzi i pozostaje raczej w niewypowiedzianym domyśle – zagubiona wśród krzątania Praskowii i mowy ojca. Każdy wers jest u Buliżańskiej planem ogólnym, rojącym sobie autarkię.

Wydarzyć się jako podmiot – to mogłaby być sensowna stawka tekstu. Jednak poza kilkoma mglistymi wskazówkami Buliżańska robi wszystko, żeby dalej zamieszać i skomplikować komunikat, akurat w taki sposób, by w nawale arbitralnie dobranych tropów pogrzebać czytelnicze intuicje. Nagromadzenie motywów – od wątków religijnych aż po literaturoznawcze – sprawia, że następujące po sobie wersy stają się zaledwie pretekstowe, pozbawione wyrazistości. To szum, którego nie da się uratować. Pomiędzy otwierającym wiersz „zmartwychwstaniem" (Tołstoj), czyli opowieścią o dorastaniu do heglowskiej wolności jako

zrozumienia konieczności, a finalnymi rumieńcami pod fartuchem Praskowii (Bułhakow) nie ma żadnego wyraźnego związku – mógłby wprawdzie powstać przy okazji jakiegoś nadludzkiego wysiłku krytycznego, ale byłby wówczas zwyczajnym prezentyzmem. Wiersz *już sprzedają magdalenki* meandruje i prowadzi donikąd. To ślepa uliczka: reminescencyjne magdalenki (Proust) już w punkcie wyjścia podbijają stawkę i nawet nie pozwalają zagrać takiej interpretacji. Nie wspominam poza tym o kłopotliwych jagniętach z okolic kaplicy. Przekrzywiony obraz mógłby stanowić o jakimś etycznym rozproszeniu, jednak jaka jest jego natura, skoro wiąże się on ze stadem zwierząt, w którym z reguły nie ma miejsca na idiomatyczność? Stado jest stadem, sprzątanie natomiast – sprzątaniem jedynie. Tam, gdzie nie ma sensu, po prostu nie ma sensu.

Dzieje się tutaj tak dużo, że aż nic. Przerażająca jest ta lawina domysłów, jaką prowokuje Buliżańska. I – być może paradoksalnie – krępująca jest dowolność, z którą moglibyśmy wyjść do tych impresyjnych nieokreśloności. Czuję się w tym wszystkim zagubiony, a nawet oszukany.

Nigdzie

Dlatego też nie potrafię zgodzić się ze Śliwińskim, kiedy w zadziwiającej laudacji konkursowej wyrokował o „panowaniu nad obfitością". Buliżańska powołuje do życia armię postaci i motywów, nad którymi wkrótce traci kontrolę. *Już sprzedają magdalenki* stanowi osobliwy, prywatny kolaż – jego elementy mogłyby znaleźć się gdziekolwiek indziej. Tylko tyle. Niezależnie od ich rozmieszczenia, efekt będzie ten sam – nieczytelny bełkot, zaprojektowany na ciasną miarę właściwej „atmosfery". Chociaż poetka wystrzeliwuje w stronę czytelnika salwę intertekstualnych odniesień, trudno złożyć je w jakąkolwiek sensowną całość. Poprzestaje zatem na fragmentach – niepełnosprawnych, urwanych. Nie oszukujmy się: ta szczątkowość nie została zaprogramowana. Tak po prostu wyszło. Nawet parcelacja tekstu na dwie części nie jest w stanie uporządkować jego kompozycyjnego i formalnego chaosu. Wręcz przeciwnie: uruchamia za to kolejną perspektywę, która wali się, ilekroć zadamy nieśmiertelne pytanie: jak to jest uszyte? Finalny powrót do pierwszej osoby liczby mnogiej – nieporadny tetrastych – już tylko pieczętuje wydmuszkowość poetyckiego gestu, mimo iż narrator wciąż trzyma się kurczowo metaforyki animalnej. To ślepe naboje. Przedziwny jest kierunek, w którym podąża głos mówiącego: od wyliczenia elementów najbliższego otoczenia aż do zamknięcia się w ciasnej przestrzeni własnej niemocy.

siadamy z Praskowią na schodach. niby międzyrzecza, my ryby.
skrywam się pod jej fartuchem, nadgarstki wędrują ku kościom policz-

> kowym. drapią, mokną, znowu drapią

– to jedyny fragment, w którym podmiot mówi za siebie, ale kiedy już to robi, postępuje wbrew dotychczasowej – oglądowej – logice, chowając się przed światem, który (takie odniosłem wrażenie) miał przecież nadejść. I budowanym napięciem ze strony „my", które właśnie utraciło swój obiecujący potencjał. Być może od początku chodziło o to, że narrator nie może wypowiadać się we własnym imieniu i ilekroć dochodzi do głosu, którym mógłby performatywnie określić własne miejsce na ziemi, „mojej" ziemi, załamuje się i rezygnuje z nadanej mu sprawczości? To zastanawiające: sakralne motywy zostają nagle zastąpione przeciwstawnymi elementami – nadgarstkami, kościami policzkowymi (dopełnia się niezbyt pociągająca dychotomia tego, co boskie i ludzkie), by wkrótce wrócić raz jeszcze – tylnymi drzwiami, kiedy mówiący przytacza modlitewne „gratia plena":

> drapią, mokną, znowu drapią. gratia plena, nie ma naturalnych
> rumieńców.

Czyli jednak niemożność, Umykanie światu, ukrycie, odejście – w stronę życzeniowej, baśniowej fantazji. W kontekście zbioru Buliżańskiej to dość powszechne chwyty. Poetce zależy na sensualności, lecz jedynym gestem, na jaki stać jej tekst, jest niesprecyzowany, estetyczny eskapizm w myśl przewidywalnego: „powinno grać". W niczym nie pomaga też narracja prowadzona na pograniczu snu – to szkolny, sprany filtr, w ramach którego finalna, nagła ekspozycja ciała ukrytego przed rzeczywistością dodatkowo traci swój impet.

Czyli gdzie?

Nie potrafię odnaleźć się w tej mętnej dykcji. Mam wrażenie, że wysiłek interpretacyjny skierowany w lwią część wierszy ze zbioru *Moja jest ta ziemia* jest jednak skazany na niepowodzenie. O tym tomie można mówić głównie w kontekście atmosfery, aury, ogólnego nastroju. Lub okazyjnej „ładnej" strofy. To jednak nie wystarcza. Nie istnieje coś takiego jak samowystarczalny ruch języka czy doskonały rejestr – zawieszony w semantycznej próżni. Z tego raczej nie będzie dobrej poezji.

Ta ostatnia to taki kocioł, do którego można wrzucić dowolny przedmiot i sprawdzić, co się stanie. Najwyżej zupa wyjdzie za słona.

O AUTORACH



MONIKA BRĄGIEL
Ur. 1991. Doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ w Krakowie, autorka wierszy oraz szkiców krytycznych i recenzji. Wydała tom poetycki *Kim się nie jest* (Łódź 2012).



DAWID KUJAWA
Ur. 1989. Krytyk literacki, mieszka w Katowicach.



PRZEMYSŁAW KULIŃSKI

Ur. 1991 w Złotowie. Autor róznej maści tekstów publikowanych m.in. w: „Twórczości", „Nowych Książkach", „Elewatorze", kwartalniku kulturalnym „Kozirynek", „Szafie Literackiej", „Rzeczpospolitej Kulturalnej", „Kwartalniku", „Migotaniach", „Inter-", „2miesięczniku" oraz na stronie Fundacji im. Tymoteusza Karpowicza. Laureat X Ogólnopolskiego Konkursu im. Agnieszki Bartol (w kategorii: poezja), a także kilku innych konkursów poetyckich. W 2012 roku został nagrodzony za jedną z trzech najlepszych recenzji książkowych roku 2011 w Polsce w konkursie organizowanym przez Instytut Książki.



KLAUDIA MUCA

Ur. 1991. Pochodzi z Lubelszczyzny. Pisze o literaturze. Zajmuje się też krytyką teatralną i (od święta) krytyką sztuki.



KACPER PŁUSA
Ur. 1992. Wydał tom poetycki *Ze skraju i ze światła* (Łódź 2012), za który otrzymał Nagrodę im. Kazimiery Iłłakowiczówny, wyróżnienie na festiwalu Złoty Środek Poezji w Kutnie oraz był nominowany do Nagrody Literackiej Gdynia. Stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za rok 2014. Jest studentem IV roku filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim. Mieszka w Łodzi.



MICHAŁ PRANKE
Ur. 1991. Poeta. Mieszka w Toruniu.



RAFAŁ RÓŻEWICZ
Ur. w 1990 r. w Nowej Rudzie. Twórca tekstów poetyckich, dziennikarz, felietonista. Laureat konkursów poetyckich, publikował również w pismach literackich m.in. artykuły o najmłodszej poezji polskiej. Autor zbioru wierszy *Product placement* („Zeszyty Poetyckie", Gniezno 2014), za który był nominowany do Silesiusa w kategorii „debiut roku". Redaktor „2miesięcznika" i współpracownik „Inter-". Mieszka we Wrocławiu.



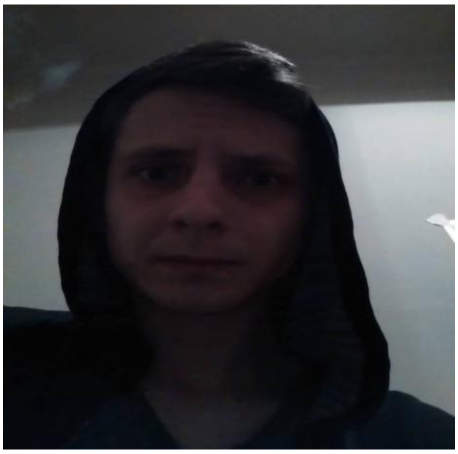
JAKUB SKURTYS
Ur. 1989. Krytyk, doktorant na Wydziale Filologicznym UWr, współredagował tom *Tajne Bankiety*, współorganizował Mikrofestiwal, członek redakcji „Przerzutni". Publikuje.



MAJA STAŚKO
Krytyczka literacka, doktorantka interdyscyplinarnych studiów w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Publikuje m.in. w „Ha!arcie", „Wakacie", „eleWatorze". Pracuje nad doktoratem o polskiej poezji niezrozumiałej po 1989 roku.



KRZYSZTOF SZEREMETA
Poeta, krytyk literacki, redaktor pisma „Pressje". Doktorant z zakresu literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki UJ. Autor arkusza *Długi dystans* (Biuro Literackie, 2009) i tomiku *Nowy dokument tekstowy* (Zeszyty Poetyckie, 2011) oraz licznych publikacji czasopiśmienniczych.



KRZYSZTOF SZTAFA
Ur. 1991. Pochodzi z gór, mieszka w Krakowie. Publikuje w prasie i internecie, między innymi w „Ha!arcie", „Arteriach", „Czasie Kultury", „Popmodernie", „Kulturze Liberalnej". Jeszcze studiuje, ale już bez przekonania.

W BIBLIOTECE „INTER-”
dotychczas ukazały się:

Seria poetycka

Młody Toruń poetycki. Antologia,
red. i wstęp Tomasz Dalasiński i Radosław Sobotka, posł. Radosław Sioma, Toruń/Nowa Ruda 2013.

Piotr Sobolczyk, 100% ARABICA/chiNOISEry, Toruń 2015.

Piotr Sobolczyk, 100% ARABICA/chiNOISEry,
edycja kolekcjonerska, Toruń 2015.

Seria poetycka JEDEN

Adam Wiedemann, *Karpie*, Toruń 2015.

Seria krytyczna

Poezja polska po roku 2000. Diagnozy-problemy-interpretacje,
red. Tomasz Dalasiński, Aleksandra Szwagrzyk i Paweł Tański, Toruń 2015.

Seksualność w najnowszej literaturze polskiej,
red. Tomasz Dalasiński, Aleksandra Szwagrzyk i Paweł Tański, Toruń 2015.

Nie w pierwszym szeregu. O poetach lat 90.,
red. Tomasz Cieślak i Tomasz Dalasiński, Toruń 2015.

Dekada kultury 1989-1999,
red. Tomasz Dalasiński, Artur Jabłoński i Aleksandra Szwagrzyk,
wyd. II, Toruń 2015.

Jest to […] książka zarazem krytyczna, mówiąc mądrze, *in situ* (gdyż dotyczy najmłodszej poezji), krytyczna ogólnie (gdyż dotyczy procesu historycznoliterackiego) i metakrytyczna (gdyż dotyczy samej krytyki); ja w tej właśnie „potrójności" upatruję jej największej wartości. A Twoim zdaniem – po co (nam) ta książka?

Dziś wszystko dzieje się szybciej. I szybciej nastąpi zmiana warty w literaturze – jeśli czegoś nie zrobimy – odbędzie się ona na naszą niekorzyść. Słowem: dzieje się. Już, teraz. Po to jest ta książka. Aby nas zmotywować. Poznajmy się bliżej. Bo oni nie śpią. Ci dzisiejsi osiemnastolatkowie.

Tomasz Dalasiński, Rafał Różewicz,
Po co (nam) ta książka?
(rozmowa wstępna)

INTER-

ISBN 978-83-940476-7-2
9788394047672